No. 4046.404
V.4

THE TRUSTEES OF THE PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM CIVIUM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 1878

GIVEN BY
Sewall

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

INTER LIBRARY LOAN

AP 30 '46

B.P.L. FORM NO. 609: 3:16.28: 300M.

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN
OPPIJAKSO

4046.404
V. 4

IV.

POLYFONIAOPPI

508
3

WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ

KORJATTAVA:

siv. 89, r. 12, G, siirrettävä riv. 15 (l. D. G), nuottiliite, s. 80, r. 6, tahti 4, ens. d:n sijalle g.

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

IV

POLYFONIAOPPI

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/musiikinteoriano04kroh

ILMARI KROHN

MUSIIKIN TEORIAN OPPIJAKSO

IV

POLYFONIAOPPI

PORVOOSSA
WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖ

Tämän teoksen tekijäpalkkio on suoritettu Suomalaisen Kirjallisuuden Edistämisrahastosta

Mar. 31. 1928

WERNER SÖDERSTRÖM OSAKEYHTIÖN
KIRJAPAINOSSA PORVOOSSA 1927

JOHDATUS.

Oppijaksomme I., II. ja III. osassa olemme saaneet käsitellyksi sävelten rytmilliset, melodiset ja harmoniset suhteet niin pitkälle, kuin ne tulevat kyseeseen ns. »pienempien muotojen» yhteydessä (sikermärakenteeseen asti). Laajemmissa muodoissa ei esiinnykään näihin säveltaiteen aineksiin nähden mitään oleellisesti uutta; ne on vaan sovellettava entistä mittavampien rakenteitten ja niissä ilmaisuun pyrkivien valtavampien tunnesarjojen vaatimusten mukaisesti. Mutta niissä tarvittava monipuolisempi vastakohtaisuus edellyttää keinovaran käyttöä, joka ei sisälly tähänastisiin harjoituksiimme, nimittäin t o i s i a a n s ä e s t ä v i ä s ä v e l m i ä.[1] Tähän keinovaraan pohjautuvaa sävellystapaa nimitetään p o l y f o n i a k s i (kreik. = *monisävelisyys*), koska siinä huomio pääasiassa kiintyy itsenäisten samanaikaisten sävelsarjojen vastakkaisuuteen ja vähemmässä määrässä yksityisten sävelten yhdynnästä sukeutuviin sointuihin. Polyfonian vastakohtana on h o m o f o n i a (kreik. = *samasävelisyys)*, jossa sointusarja säestää yhtä sävelmää. Kuten Harmoniaopin soinnutusharjoitukset kohdistuvat homofonisen sävellystavan kaikenpuoliseen hallintaan, samoin tarvitaan erikoinen järjestelmällinen oppijakso myös polyfoniaa varten. Sitä nimitettiin jo keskiajalla k o n t r a p u n k t i k s i (lat. *contra* = vastaan, *punctum* = piste). Tällä tarkoitettiin, että opiskelijan oli harjaannuttava asettelemaan eri sävelmien nuotit (eli »pisteet») siten, että niiden yhteisesityksestä syntyi tarkoitustaan vastaava kokonaisuus. Kontrapunktin oppimista on nykyaikaan asti pidetty tärkeänä harmoniaopin täydennyk-

---

[1] ks. H a r m o n i a o p p i, s. 306.

senä. Se onkin luonnollista, sillä eri sävelmien yhtaikaisista sommitteista johtuu voimakasta jännitystä ja aiheutuu mielikuvia niiden tunneliikkeiden keskinäisestä risteilystä, joita erilaiset sävelmät edustavat.

Polyfonian oppijaksoon on totuttu liittämään myös harjoituksia kaanonissa ja fuugassa. Nämä ovat kumpikin polyfonisen sävellystavan erikoisilmiöitä, mutta siksi yleisesti käytettäviksi ja voimaperäisiksi kehitettyjä, ettei niiden syrjäyttämiseen oppijaksosta ole syytä. Päinvastoin juuri niiden käyttelyssä ilmenevät teknilliset erikoisvaikeudet saavat opiskelijan hallintakyvyn polyfonian alalla kehittymään täyteen valmeuteensa. Kuitenkin on näiden vaikeuksien vuoksi syytä rajoittaa ns. »tarkan asettelun»[1] ankara säännöstely itse kontrapunktisiin harjoituksiin, joiden jälkeen kaanonissa ja fuugassa se voidaan höllentää ns. »vapaan asettelun»[2] mukaiseksi.

Mitä tulee »tarkan asettelun» vaatimuksiin, niin ne esiintyvät eri oppikirjoissa monin tavoin poikkeavina toisistaan. Näin oli asianlaita jo keskiajalla; uuden ajan järjestelmissä on sääntöjen kirjavuus yhä kasvanut. Missä lienee oikein ohje? Toiset pyrkivät kontrapunktin avulla harjaannuttamaan Orlando di Lasson tai Palestrinan tyyliin, toiset pitävät Bachin tyyliä ihanteenaan ja päämääränään. Itsestään selvää on, että kaikkien polyfonisen taiteen mestarien tyyli on saavuttamisen arvoinen; toisaalta on kuitenkin muistettava, että kontrapunktinen oppijakso on, kuten kaikki oppijaksot, pelkkää harjoittelua, jonkinlaista sävelellistä voimistelua, jonka avulla on saavutettavissa ylimalkainen taito hallita säveliä, niin »etteivät sävelet hallitse säveltäjää, vaan ovat pakotetut häntä tottelemaan», kuten Luther kuuluu sattuvasti sanoneen Josquin de Près'stä. Eri tyylilajeihin opiskelija tutustuu syventymällä eri mestarien teoksiin; samahan tulee kyseeseen homofoniseenkin sävellystapaan nähden. Olemme tämän vuoksi valinneet »tarkan asettelun» sään-

---

[1] saks. »strenger Satz».
[2] saks. »freier Satz».

nöksistä sellaiset, jotka mielestämme parhaiten soveltuvat juuri harjoittelutarkoitukseensa. Niiden ohella mainitsemme myös ne, jotka uusin tutkimus[1] on havainnut oleellisimmin edustavan vanhan a cappella-laulutyylin korkeinta taiteellista tasoa. Kaanon-harjoituksissa siirrymme itse tehtävien pakosta »vapaaseen asetteluun» ja fuugan käsittelyn pohjaamme täydesti Bachin teoksiin, joiden tyyli siten omalla voimallaan pääsee opiskelijaa innoittamaan.

Näihin seikkoihin ei kuitenkaan sisälly varsinainen syy, minkä vuoksi olemme ryhtyneet laatimaan uutta polyfonian oppikirjaa. Koska mielestämme pääasiana on itse harjoittelun aikaansaama »voimistelu»[2] ja säännöttelyn senvuoksi joka tapauksessa on oltava sovinnainen, vain harjoitusta varten tarkoitettu, niin on itse asiassa varsin toisarvoista, mitä järjestelmää käytetään oppijakson pohjana. Tärkeintä on, että runsaasti ja tarmolla harjoitetaan.

Uuden kontrapunktijärjestelmän tarpeellisuus johtuu siitä, että entiset ovat opiskelijoille hirvittävän kuivakiskoiset, sekä siitä, että Rytmi- ja Sävelopissamme saavutettujen tulosten avulla tämä vastus on tarkoituksenmukaisesti voitettavissa. Ensiksikin ovat jo suoritetut »Cantus-firmus»-harjoitukset[3] tyylikkäänä pohja-aineksena tarjolla. Toiseksi niiden rytmillinen ryhmittely antaa luontevan perustuksen vapaalle jäljittelylle, jota siten voidaan heti alun pitäen ruveta käyttämään. Muuta ei tarvitakaan riittävän kiinnostuksen herättämiseksi harjoituksia kohtaan. Jäljittelyn eri lajeihin on samaten jo ennen perehdytty.[1] Kun tämän lisäksi vielä kontrapunktiharjoitusten ns. »lajit» avarretaan eri iskualarakenteita täysin vastaaviksi, on opetuksessa käytettävää uudistusainesta riittävästi oikeuttamaan sen julkaisemista yksityiskohtaisesti kehitettynä järjestelmänä. Kaanonin alalla rajoittuu uudistus siihen, että harjoituk-

---

[1] *Knud Jeppesen:* Palestrinastil, 1923.
[2] vrt. Harmoniaoppi, s. 58.
[3] ks. Säveloppi, s. 430.
[4] ks. Säveloppi, s. 490.

set sepitetään säännöllisten lausekkeitten puitteisiin. Fuugan rakenne taas selvenee huomattavasti, kun tajutaan kehysmuotoinen sikermä sen tosiasialliseksi säännölliseksi pohjaksi, kuten Bachin »Wohltemperiertes Klavier»-kokoelmasta ilmenee.

Esteettisiin selvittelyihin ei tässä oppijaksomme osassa ole juuri aihetta, koska koko harjoitusmenetelmä ennen kaikkea tähtää vain ulkokohtaiseen kätevyyteen eikä uusia aines- tai muotoilmiöitä esiinny käsiteltäviksi. Ken haluaa syventyä polyfonian periaatteelliseen puoleen, tutustukoon Ernst Kurthin laajaan ja perinpohjaiseen teokseen: »Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts» (1917) sekä Knud Jeppesenin jo mainittuun julkaisuun.

I LUKU.

Kontrapunkti.

A. 2-ja 3-ääninen.

Harjoituksissamme rajoitumme ensimmältä 2- ja 3-äänisiin kaikissa kyseeseen tulevissa rytmisommitteissa ja kertaamme ne sitten taas kokonaisuudessaan 4-äänisinä. Tämä aiheutuu 4-äänisyyden tuottamista melkoisista lisävaikeuksista sekä säännöttelyn muutoksista, jotka niiden voittamiseksi käyvät tarpeen vaatimiksi.

1. Täyspitkin iskualoin.

a. *2-äänisenä.*

Yhteenliitettäessä kahta sävelmää on alunpitäen totuttava tajuamaan kumpikin itsenäiseksi melodiseksi kokonaisuudeksi. Sillä kontrapunkti on »taito kuljettaa useita sävelmiä sointuisasti ja itsenäisesti toistensa ohella».[1] Keskiajalla, moniäänisen sävellystaidon alkeisasteilla, oli ensi sijassa kiinnitettävä huomio sävelmäin yhdynnän sointuvaisuuteen. Nykyaikaiselle korvalle, jolla harmoninen sointukäsittely on »veressä», on taas tärkeintä irroittaa huomio siitä ja kohdistaa se sävelmien itsenäiseen liikehtimiseen. Soinnullinen, »vertikaalinen» (pystysuorainen) säveltajunta on siis vaihdettava melodiseen »horisontaaliseen» (vaakasuoraiseen). Entinen tunnus: »punctum contra punctum» (piste

---

[1] *Siegfried Dehn:* Lehre vom Contrapunkt, Canon und Fuge, 1883.

pistettä vastaan, eli sävel suhteessansa toiseen yhtaikaa soivaan), ilmaisi sattuvasti, mistä silloin oli kysymys. Nykyään olisi mieluummin sanottava: »ääni vasten toista ääntä»[1], tarkoittaen eri äänten melodista eheyttä ja riippumattomuutta. Senvuoksi on sävellettävä äänet perätysten[2], ensin toinen, sitten vasta toinen, samaten mikäli mahdollista myös vastaisissa 3- ja useampi äänisissä tehtävissä, joissa se ainakin ryhmä ryhmältä käy päinsä. Kaikkeen tähän nähden oivallettaneen Rytmi- ja Säveloppiin sisältyvien 1-äänisten sävelharjoitusten merkitys melodisen aistin kehittämisessä.

Keskiaikaisen opetusjärjestelmän mukaisesti käytämme harjoitustemme pohjana ns. c a n t u s f i r m u s t a[3] eli määrättyä pää-ääntä, joka liikkuen kauttaaltaan täyspitkissä eli »täyssupisteisissa»[4] iskualoissa muodostaa ääntenkudokselle kiinteän rungon. Tämä menettely vastaa myös monissa silloisissa sekä myöhemmissäkin teoksissa ilmenevää sävellystekniikkaa. Pääääneksi voidaan valita joko Sävelopin cantus firmus-harjoituksia taikka uusia, samojen sääntöjen mukaan laadittuja sävelmiä. Myös gregoriaanisessa antifonaarissa on tarjolla tyylikkäitä sävelmiä tähän tarkoitukseen.[5] Niistä on vain valikoitava sopivan mittavat ja niiden sävelkulku on tätä varten ryhmitettävä sanakorkojen mukaisesti, kuten laatimissamme cantus firmus-harjoituksissa. Kontrapunktista käsittelyä varten on c.f. merkittävä kiinteisiin nuottiarvoihin, $^2/_1$ tahdin täyttäviin t ä y s p i t k i i n, joiden lomiin on säkeitten rajoilla sijoitettava s ä e v i i v a t säenumeroineen; sitäpaitsi on koko sävelmä tarpeen mukaan siirrettävä määrättyä lauluääntä vastaavaan s ä v e l a l a a n (esim. sopraanoon, *nuottiliite* 1, a).

Rakennettaessa c.f:lle »kontrapunktia» eli säestävää sävelmää on muistettava, että todellinen melodia on l i i k e t t ä, siis

---

[1] *Max Loewengard:* Lehrbuch des Contrapunkts, 1902.
[2] *Hugo Riemann:* Lehrbuch des Contrapunkts, 1908.
[3] ks. S ä v e l o p p i, s. 430.
[4] ks. Rytmioppi, s. 83.
[5] *Joh. Ev. Habert:* Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte, 1899.

»virtaavaa voimaa»[1], joka aina tähtää johonkin sen kaarrosta päättävään joko lopulliseen tahi tilapäiseen kiinnekohtaan.

Tästä johtuu, että kaarroksen suunta ja laatu (ylös- tai alaspäinen, edestakainen, asteettainen, hypähtävä, polveileva jne.) kiinnittää korvan huomiota suuremmassa määrässä kuin yksityisten sävelten tai intervallien luonne.[1] Tässä piilee juuri jäljittelyn salaisuus, nimittäin siihen nähden, että sävelkulku muutetuinkin intervallein ja siirretyin säveltasoin tuntuu entisensä kaltaiselta, kun vain kaarroksen yleinen liike riittävästi sitä muistuttaa.[2] Senvuoksi on »kontrapunkti» paraiten muodostettavissa vapaasti jäljitellen c.f:n melodista yleisliikettä; ja koska siinäkin sävelmän kokonaisuuden vaarinotto liiaksi vaikeuttaisi suoritusta, on käytännöllisintä muodostaa jäljittely ryhmittäin, aina 1 tai 2 iskualaa pää-äänestä jäljessä. Pää-ääni tulisi täten päättymään saman verran ennen säestävää ääntä, joten kokonaispäätös kävisi laimeaksi. Mutta se on vältettävissä siten, että c.f:n sävelkulku vastaavasti pitennetään ja sen sanojen viimeiset tavut venytetään kahden tai useamman sävelen osalle lausutuksen ja ilmeen puolesta sopivalla lailla. Kontrapunktiin on merkittävä c.f:n sanat semmoisinaan, tarkaten että sävelkulun kokonaisuus niihin soveltuu sujuvasti ja luonteenomaisesti (nl. 1. b). Paras apukeino hyvän tuloksen aikaansaamiseksi on sävelmien hyräileminen. — Säeviivat sijoittuvat tietenkin eri kohdille kummassakin sävelmässä, koska nämä alkavat eri iskualoista.

Laatimassamme esimerkissä (nl. 1, b) on 6 ryhmää; iskualojen luku niissä on: 3, 2, 4, 3, 2, 4. Ensimmäisessä ryhmässä jäljittely liikkuu kvarttia alempana, toisessa (oktaavin) kvinttiä alempana; näiden ryhmien välinen kvinttiintervalli on käännetty. Kolmaskin ryhmä jäljittelee oktaavin kvintissä ja neljäs takaperin, muuttaen jälkimmäisen intervallin sitäpaitsi ylösalaiseksi: viidennessä ryhmässä on käännös eli vastaliike ja näiden ryhmien välinen terssi on laajennettu kvartiksi. Pää-

[1] *Kurth.*

[2] ks. Säveloppi, s. 491—3.

tösryhmässäkin on vastaliike, mutta sen viimeinen sekuntiaskel on laajennettu kvartiksi, jotta matalampi sävelmä pääsisi päättymään huippusävelellä.

Päätökseen nähden on huomattava, että alemmalla äänellä on aina vain kaksi vaihtoehtoa: perus- tahi huippusävel[1]; ylempään taas soveltuu jokin näihin sopeutuva sävel. Kuitenkin on 2-äänisissä harjoituksissa ylempi ääni päätettävä alemman äänen oktaaviin tahi kvinttiin, joten tulee lisävaihtoehdoksi vain teräsävel; 3- ja useampiäänisissä tulee myös alemman äänen terssisävel kyseeseen, mieluimmin kvintin ohella.

Kuten c.f., on säestäväkin sävelmä rajoitettava määrätyn lauluäänen puitteisiin (tässä esimerkissämme tenorin). Sen kaarroksen ei kuitenkaan tarvitse olla joka suhteessa yhtä tarkasti säännötelty kuin c.f:n. Mutta seuraavanlaiset sävelkulut ovat siinäkin vältettävät[2] (taikka vain erikoista luonnehtimista varten sallittavat):

1) sävelkertaus[3], 2) sävelryhmänkertaus[4], 3) murtosoinnut[5], 4) alaspäiset sekstihypyt[6], 5) ylös- ja alaspäiset septimihypyt[6], 6) kvartti-, tai kvintti- ja terssiyhtymät, joista yhteensä muodostuu septimi[6], 7) kromatiset puoliaskelet[7], 8) tritonus[7] ynnä muut ylinousevat ja vähennetyt intervallit.

Tritonus on välillisenäkin (kahden tahi kolmen intervallin yhtymänä) käytettävä vain luonnehtien, siis varoen.[7] Murtosoinnuiksi taas ei ole laskettava sellaisia samaan sointuun si-

---

[1] vrt. Harmoniaoppi, s. 76.

[2] vrt. Säveloppi, s. 436—7.

[3] *Paul Juon:* Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt, 1910 (ainakin 2-ään.). — *Stephan Krehl:* Kontrapunkt, 1908 (ainakin täyspitkissä). — *Stewart Macpherson:* Practical Counterpoint, 1907. — *F. J. Fétis:* Traitè du Contrepoint et de la Fugue, 1825.

[4] *Fétis* (jopa siirrettynä eri tasolle). — *Heinrich Bellermann::* Der Contrapunkt, 1901 (=ed.).

[5] *Juon* (ainakin 2-ään.). — *Fétis.* — *Carl Pieper:* Anleitung zum Kontrapunktieren, 1915.

[6] *Bellermann* (jopa myös ylösp. suuri seksti ja alasp. oktaavi).

[7] *Juon.* — *Bellermann.* — *Pieper.*

sältyvien sävelten yhtymiä, joiden väliset intervallit ovat kauttaaltaan a v o s ä v y i s i ä (puhtaita oktaaveja, kvartteja, kvinttejä, ks. nl. I, c).

K r o m a t i s e t j o h t o s ä v e l e t ovat «kontrapunktissa» yhtä käyttökelpoiset kuin c.f:ssa,[1] jopa monesti (etenkin täyspitkää nopeammassa liikkeessä) vieläkin tärkeämmät käyttää sävelkulun värittiminä ja sen kaarrosten norjistimina.

Paitsi sävelmien omakohtaista melodista tyylikkyyttä on tietenkin kiinnitettävä huomio myös niiden keskinäiseen suhtautumiseen. Siinä kohden on noudatettava seuraavanlaista säännöttelyä:

1) Yht'aikaa soivien i s k u s ä v e l t e n (jotka esiintyvät yksinomaisina sävelmäin liikkuessa pelkissä täyspitkissä) tulee toisiinsa suhtautua k o n s o n a n s s e i n a, nimittäin puhtaina oktaaveina ja kvintteinä sekä suurina tai pieninä tersseinä ja seksteinä.

K v a r t t i ei terävän sävynsä vuoksi[2] ole laskettava konsonanssiksi 2-äänisessä asettelussa[3]; sitävastoin sen vaikutus muuttuu sopuisammaksi 3- ja useampiäänisessä erinäisillä ehdoilla.[4]

P r i i m i on tietenkin konsonanssina mitä täydellisin. Mutta koska äänet siinä hetkiseksi kokonaan sulautuvat toisiinsa ja niiden itsenäisyys siten silmänräpäykseksi häipyy, on senkin suhteen syytä varoa sen verran, ettei ääniä ole siitä vietävä samaan suuntaan, vaan toinen ylös- ja toinen alaspäin[3] (nl. I, d). Priimin käytön kieltäminen[5] sitävastoin ei ole aiheutettu.

Äänten r i s t e i l y ä ei saisi tulla kyseeseen[6], sillä se on omansa hämmentämään äänten plastillista erottautumista toisistaan.

---

[1] *Juon.* (vain H_j ja p_j). — *Cyrill Kistler:* Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge, 1903 (H_j, p_j, p^j ja T_j).

[2] vrt. S ä v e l o p p i, s. 132.

[3] *Bellermann.*

[4] ks. edempänä, s. 16.

[5] kuten esim. *Bernhard Scholz:* Lehre vom Kontrapunkt und der Nachahmung, 1897.

[6] *Riemann.*

Rinnakkaisia terssejä tai sekstejä sopii käyttää korkeintaan kolme perätysten samaan jaksoon.[1] Tätä pitemmät terssi- tai sekstisarjat vaikuttavat yksitoikkoisesti[2] ja ennen kaikkea liian homofonisesti.

Rinnakkaiset kvintit tai oktaavit ovat kielletyt, kuten homofonisessakin tyylissä, milloin äänten itsenäisyydestä vähänkään välitetään. Mutta polyfonisessa tyylissä vaatii »tarkka asettelu» myös n.s »peitettyjen» kvinttien ja oktaavien välttämistä. Tällä tarkoitetaan samansuuntaista liikettä puhtaaseen oktaaviin tai kvinttiin jostakusta eri intervallista (nl. l, e). Tämä kielto koskee kuitenkin vain 2- ja 3-äänistä asettelua; 4-äänisessä se saattaisi suorituksen miltei mahdottomaksi, Kuitenkin saattaa »peitetty» kulku kvinttiin tahi oktaaviin 2- ja 3-äänisessäkin asettelussa käydä tarpeen vaatimaksi päätökseen saavuttaessa, jos mieli päästä oikeisiin päätössäveliin.

SÄVELLYSHARJOITUKSIA.

sh. l, a. Cantus firmus valittava tahi sävellettävä, sijoitettava sopivaan sävelalaan sekä tahditettava täyspitkin iskualoin, varustettuna säeviivoillaan ja -numeroillaan.

sh. l. b. Laadittava samoihin sanoihin soveltuva kontrapunkti c.f:ta matalammalle äänelle, alkaen 1 tahi 2 iskualaa myöhemmin ja vapaasti jäljitellen c.f:ta ryhmittäin, säe säkeeltä. C.f. on pitennettävä kpt:n päätössäveleen asti, sopivasti venyttämällä yhtä tai useampia lauseen lopputavuista kahdelle taikka useammalle iskualalle.

---

[1] *Pieper. — Macpherson. — Luigi Cherubini:* Théorie du Contrepoint et de la Fugue, 1835. — *Peter Griesbacher:* Kontrapunkt, 1910.

[2] *Bellermann.*

sh. 2. Kuten ed., mutta c.f. siirrettävä matalammalle äänelle ja kpt. sävellettävä ylemmälle äänelle (nl. 2).

Tässä harjoitusesimerkissämme kpt. alkaa 2 iskualaa c. f:n jälkeen; 1. ryhmä jäljittelee oktaavissa, sen jälkeinen rajaintervalli on typistynyt kvartista terssiksi; 2. ryhmä jäljittelee septimissä, viimeinen sävel muunnettuna kromatiseksi *(fi)*, jotta välttyisi välillinen tritonuskulku *(a-f-es)*; rajaintervalli on typistynyt terssistä sekunniksi; 3. ryhmä jäljittelee taas oktaavissa; 4. ja 5. ryhmässä on vastaliike.

b. *3-äänisenä.*

Kolmiäänisessä asettelussa on ensin sanojen luonteen mukaan valittava, mikä sekakuoron neljästä äänestä sopivimmin on pois jätettävä, niin että sävelmät tietoisesti rakennetaan käytettävien äänten puitteisiin. Senjälkeen on samalla pohjalla myös määrättävä äänten j ä r j e s t y s; kolmas ääni on nimittäin alettava 1 tai 2 iskualaa toisen äänen jälkeen, kuten toinen ensimmäisen. Lopussa on sekä ensimmäinen että toinen ääni pitennettävä kolmannen äänen päätökseen saakka ja niiden viimeisiä tavuja tarpeen mukaan ja sopivasti lausuttaen venytettävä. Kolmas ääni voidaan säveltää joko kokonaan vasta sitten kun toinen on valmis, jolloin toiseen ääneen on tehtävä mahdollisesti välttämättömiksi osoittautuvat muutokset, taikka muodostetaan kolmas ääni r y h m i t t ä i n, aina vastaavan säkeen valmistuttua toisessa äänessä. Joka tapauksessa on kolmannen äänen jäljiteltävä toista ääntä ryhmä ryhmältä, kuten toinen jäljittelee ensimmäistä.

Säännöttely on sama kuin 2-äänisessäkin; kuitenkin tulevat tarjolle runsaammat mahdollisuudet sekä päätökseen että kvartin käsittelyyn nähden, kuten jo edellä viitattiin. [1]

P ä ä t ö k s e s s ä on molempiin ylempiin ääniin, kumpaan hyvänsä, käytettävissä alimman terssisävel, kunhan toiseen niistä tulee kvinttisävel, niin että sointu soi täyteläänä. Pelkkä

---

[1] ks. s. 12 ja 13.

terssi pohjasävelen ja sen oktaavin keralla tekee laimean vaikutuksen ja sopii vain erikoiseen luonnehtimiseen. Sitävastoin pelkkä kvintti pohjasävelen mukana, ynnä jommankumman oktaavikaksinnus, on avosävyisyydessään täysin tyylinmukainen.

K v a r t t i on 3-äänisessä asettelussa käsitettävä konsonanssiksi, milloin se esiintyy molempien ylä-äänten kesken. Jopa on silloin y l i n o u s e v a k i n kvartti käytettävissä konsonanssien tavoin [1], kun vaan alimpaan ääneen tulee keskiäänen alaterssi (esim. *dfh*). Samalla lailla on myös v ä h e n n e t t y k v i n t t i käyttökelpoinen ylä-äänten kesken, kun alimmassa on keskiäänen alaseksti (*dhf*). Sitävastoin ei a l i m m a s t a äänestä laskien saa mikään kvartti tai vähennetty kvintti tulla kyseeseen, sillä siinä tapauksessa nämä intervallit tehoavat koko terävyydellään.

SÄVELLYSHARJOITUKSIA. [2]

sh. 3, a. Suoritettava 3-ääninen tehtävä täyspitkissä, c. f. bassossa, 1.kpt. tenorissa, 2.kpt. sopraanossa (nl. 3, a).

1. ryhmän tenorissa on vastaliike, sopraanossa samoin, jotapaitsi sekunti on laajennettu terssiksi;
2. ryhmän tenorissa on samoin vastaliike, mutta edestakaiset kvintit on typistetty sekunneiksi, minkä korvaukseksi rajakohdalla on kvartti; sopraanossa taas on kvinttien tilalla sekunti ja terssi;
3. ryhmän tenorissa on septimijäljittely, sopraanossa sekunti laajentunut terssiksi;
4. ryhmän tenorissa on ensin kvartin sijalla kvintti ja sitten vastaliike, kuten sopraanossakin;
5. ryhmän tenorissa on vastaliike, sopraanossa oktaavijäljittely.

---

[1] *Heinrich Schenker:* Kontrapunkt, 1922. — *Bellermann.*

[2] Opiskelijan ei pidä tyytyä rakentamaan kolmatta ääntä vain entisiin 2-äänisiin tehtäviin, vaan on otettava uudet c. f:t, uusine kpt:neen.

sh. 3, b. Kuten ed., mutta c.f. altossa, 1.kpt. tenorissa, 2.kpt. bassossa (nl. 3, b).

sh. 3, c-f. Samoin vaihdellen äänten järjestystä seuraavasti: s. b. a., — b. s. t., — t. s. b. — a. b. s.

2. Täyspitkin, yhdyssävelineen.

Yhdyssävelet aikaansaavat erikoissävyllään[1] jännitystä ja vaihtelua; ja jos ne esiintyvät määräkohdilla kussakin säkeessä, aiheutuu niistä myös huomattavaa selvyyttä kokonaisuuden jäsentelyyn. Tämä vaikutus ei heikkene säkeitten vaihtelevasta iskumäärästä; päinvastoin se on silloin sitä tähdellisempi rakenteen selventäjänä. Täten syntyvä rytmillinen jäljittely sallii melodisen jäädä epätarkemmaksi; useimmiten se on teknillisestikin välttämätöntä.

Yhdyssävel muodostetaan siten, että c.f:n kussakin säkeessä pitennetään yksi sävel kahden iskualan mittaiseksi. Pitennettävä sävel on valittava niin, että se kaikissa säkeissä sijoittuu yhtä kauas joko säkeen alusta tahi lopusta. Kpt:ssa on pitennys suoritettava c. f:n mukaisesti, samoin 3-äänisessä asettelussa molemmissa säestävissä äänissä. Itsestään selvää on, että yhdyssävelen tulee kumpaisessakin iskualassaan suhtautua säännöttelyn mukaisesti toisiin samanaikaisiin säveliin.

sh. 4, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, sijoittaen yhdyssäveliä eri säkeitten vastaaville kohdille, laskien joko säkeen alusta tahi lopusta (nl. 4, a—b).

sh. 4, c—h. Samoin, 3-äänisesti, vaihdellen äänten järjestystä (nl. 4, c).

3. Tasasävelisin iskualoin.

Jos kpt:iin sijoitetaan pelkkiä peräkkäisiä tasasäveliä eli »spondeita»[2], c. f:n pysyessä kauttaaltaan täyspitkäisenä, kuten

---

[1] ks. Rytmioppi, s. 148.
[2] ks. Rytmioppi, s. 65.

tähänkin asti, on edellisen liikehtiminen tasan puolta nopeampi jälkimmäistä. Tällöin jäljittely ei voi muodostua entiseen tapaan säe säkeeltä kunkin ryhmän mukaiseksi, koska jo sävelten lukumäärä on kpt:ssa aina kahdenkertainen verraten kulloinkin jäljiteltävään c. f:n ryhmään. Senvuoksi saa kpt. tyytyä jäljittelemään itseään, ryhmä ryhmältä. Yhteys c. f:n kanssa on ylläpidettävissä siten, että alkusäkeen sävelkulku valitaan jonkin c. f.-säkeen mukaisesti, minkä hyvänsä; tätä samaa on sitten jäljiteltävä jatkuvasti, laajentaen tai typistäen sävelaihetta kulloinkin säkeeseen sisältyvän iskualamäärän mukaan. Keskenään samanpituiset ryhmät on saatava jäljittelyssä vastaamaan toisiaan mahdollisimman tarkasti. Näin menetellen kpt. varmasti muodostuu itsenäisesti liikehtiväksi sävelmäksi, joutumatta hevillä pelkäksi c. f:ta kuvioivaksi koristeääneksi. [1]

Näissä harjoituksissa, ja muutenkin aina milloin äänissä on erilainen rytmiliike, on äänet alettava yht'aikaa. Kuitenkin voi kpt:n alku viivästyä puolen iskualaa ;
silloin kpt:n säkeet muodostuvat aihekokoonpanoltaan läpeensä yli- ja vajatahtisiksi.[2]

Päätökseen tulee kpt:ssa aina täyspitkä, kuten c. f:ssa . Joskus voidaan jäljittelyn luontevuuden vuoksi sijoittaa täyspitkä myös päätössävelen lähinnä edelliseen iskualaan. [3]

C. f:n ja kpt:n keskinäisissä intervallisuhteissa on tehtävä tarkka ero iskusävelten ja iskuttomain välillä. Iskusävelten tulee suhtautua toisiinsa konsonansseina, samalla tavalla kuin täyspitkäisessäkin kpt:ssa. Mutta iskuttomat sävelet voivat suhtautua c. f:n jatkuvaan täyspitkään joko konsonansseina tahi dissonansseina. Dissonanssit

---

[1] *Riemann.*
[2] ks. Rytmioppi, s. 118.
[3] *Bellermann.*

saavat muuten olla mitä lajia tahansa, kunhan ne täyttävät sen ainoan ehdon, että ne asteettain tulevat ja menevät. Tarkoitamme tällä, että iskuttomasta dissonanssisävelestä on joko puoli- tahi kokoaskel sekä edelliseen että seuraavaan iskusäveleen. Iskuttoman riitasävelen on siis oltava joko lomatahi sivusävel,[1] jotavastoin iskutonta konsonanssia sitoo vain tarkan asettelun yleinen melodinen säännöstely. [2]

Rinnakkaisoktaavit iskusta toiseen ovat vältettävät yhtä hyvin kuin suoranaisetkin [3], sillä lomassa esiintyvä iskuton sävel ei riittävästi ehkäise oktaavi-iskujen aikaansaamaa epäitsenäisen äänten liikehtimisen tehoa (nl. 4, d). Sitävastoin ei rinnakkaisia iskukvinttejä ole syytä kieltää, sillä niihin nähden iskuttoman sävelen väliintulo tehoaa jo riittävästi (nl. 4, e). Ainoastaan kahdesti tai useammin perätysten uusiintuvina näidenkin vaikutus käy kaavamaiseksi ja epäitsenäiseksi (nl. 4, f).

C. f:n sanojen soveltamisessa kpt:n sävelkulkuun esiintyy uudenlainen tehtävä sen kautta, että sävelten lukumäärä on kaksinkertainen verraten c. f:een. Suoritusta varten on tarjolla kaksi apukeinoa, nimittäin sanojen kertaus sekä tavujen venytys kahdelle tai useammalle tavulle. Kumpainenkin keino aikaansaa erikoista luonnehtivaa painostamista, ikäänkuin alleviivausta, ja niiden käyttö on siten erittäin omansa kehittämään luonnollisen ja luonteenomaisen lausutuksen vaistoa. Taaskin on sävelkulkujen laulaminen tai hyräileminen varmin tarkistuskeino,. sillä siinä kostautuu ehdottomasti jokainen kankeus tai luonnottomuus.

sh. 5, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, kpt. tasasävelissä (nl. 5, a—b).

a) Kpt:ssa jäljitelty sävelaihe on c. f:n 2. säkeestä. Molemmissa 3-iskuisissa äärisäkeissä on suora jäljittely; 4-iskuisissa keskisäkeissä taas on vastaliike, jotapaitsi edellisessä niistä

---

[1] Säveloppi, s. 155. — *Juon.* — *Scholz.* — (*Bellermann*in ja *Loewengardi*n esittämät rajoitukset ovat melkoista ankarammat.)

[2] ks. s. 12.

[3] *Bellermann.*

jäljittely on siirtynyt yhtä iskualaa ja jälkimmäisessä kahta myöhemmäksi. Välillinen tritonus c. f:n 1. säkeessä tehostaa luonteenomaisesti sanoihin sisältyvää pirteyttä.
b) Aihe on c.f:n 3. säkeestä, jäljittely osittain tahi kokonaan vastaliikkeinen.

Siirryttäessä 3-ääniseen asetteluun on jälleen otettava huomioon ylä-äänten kesken (iskutettuina kuten iskuttominakin) luvalliset kvartit (puhtaat ja ylinousevat) sekä vähennetyt kvintit,[1] joiden avulla suoritus monin kohdin helpoittuu.

Sävelkudokseen kolmantena liittyvä lisä-ääni jäljittelee joko c. f:ta tahi kpt:ia, alkaen siis joka tapauksessa 1 tai 2 iskualaa myöhemmin kuin nämä yht'aikaa alkuunsa pääsevät äänet. Vastaavasti on näitä kumpaakin venytettävä ennen päätöstä, jotta kaikki kolme saatettaisiin samalla kertaa päättymään.

Milloin lisä-ääni jäljittelee kpt:ia, esiintyy molemmissa sekä iskutettuja että iskuttomia säveliä. Uutena käsiteltävänä ilmiönä ovat siten nyt yht'aikaa soivat iskuttomat. Niihin nähden on säännöttely melkoista vapaampi kuin iskusävelten vaatima. Loma- ja sivusävelinä eli asteettain tullen ja mennen iskuttomat saavat suhtautua toisiinsa missä intervalleissa hyvänsä, sillä riitasointisuus tekee silloin vain ohimenevän varjostumisen vaikutuksen[2] (nl. 5, c). Milloin taas jompikumpi tahi kumpikin iskuton sävel ei liity asteettain molemminpuolisiin iskusäveliinsä, on huomioon otettava aina vain sen suhde toisissa äänissä samanaikaisesti vielä jatkuviin iskusäveliin, niin että se niihin nähden on konsonanssi; mutta samanaikaiseen iskuttomaan se saa muodostaa myös dissonanssin[2] (nl. 5, d). Ainoastaan sanojen vaatiman luonnehtimisen puolesta on vältettävä ylen räikeitten riitasuhteitten liiallista tiheyttä. Useasti niiden teho lievenee huomattavasti kromatisten sivusävelten vaikutuksesta, sillä nämä vetävät huomion oman melodisen erikoisuutensa puoleen, joten se vähemmän kiintyy itse dissonanssin laatuun.

---

[1] ks. s. 16.

[2] Päinvastaista mieltä on *Schenker*.

Rinnakkaiset oktaavit tai kvintit iskuttomista sävelistä seuraavan iskualan iskuttomiin ovat sallittavat, sillä niiden välillä oleva isku eristää ne täydesti toisistaan (nl. 5, e). Mutta kaikkinainen kulku samansuuntaisesti oktaavista septimiin tahi noonaan on pidettävä virheellisenä, sillä se samentaa äänten liikettä ja ehkäisee myös laulussa säveltapailun tarkkuutta (nl. 5, f).

Rytmillisen vaihtelun ja sujuvuuden lisäämiseksi sekä iskuttomain keskisten riitasuhteitten lievittämiseksi voidaan tasasävelisten iskualojen ohella käyttää alkupitkää [1] eli »alkusupistetta». [2] Se on sijoitettava vastaaviin iskualoihin eri säkeissä, niin että sen aiheuttama erikoinen rytmillinen jäljittely pääsee selvästi tehoamaan. Sikäli käy melodisen jäljittelyn tarkkuus vähemmän välttämättömäksi.

Sanat on lisä-ääneen sovellettava tarkoin kpt:n mukaisesti. Vain päätöstä lähestyttäessä aiheutuu eriäväisyyttä sen johdosta, että lisä-ääni on lyhempi.

sh. 6, a. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, c. f. ja lisä-ääni täyspitkissä, kpt. tasasävelissä ja alkupitkissä (nl. 6, a).

Aihe on c.f:n 3. säkeesstä. Alkupitkä esiintyy kpt:n 3-iskuisten säkeitten 2. iskualassa sekä 5-iskuisen 2. ja 4. iskualassa. Melodinen jäljittely on silti varsin selvästi havaittavissa.

sh. 6, b. Samoin, c. f. täyspitkissä, kpt. ja lisä-ääni tasasävelissä ja alkupitkissä (nl. 6, b).

Aihe on c. f:n 2. ja 3. säkeestä. Molemmat kpt:t ovat vaja- ja ylitahtiset; alkupitkä esiintyy kunkin säkeen viimeisen edellisessä iskualassa. Melodinen jäljittely on altossa tarkempi, sopraanossa etenkin loppupuolella vapaampi. Kromatiset johtosävelet ovat 1. säkeessä rohkeat, aiheutuen c. f:n kulusta, mutta eivät silti häiritse kokonaisuuden tonaalista eheyttä. Välillinen tritonus c. f:n 1. säkeessä kuvastaa sanojen edustamaa huolestumisen jännittyneisyyttä.

---

[1] *Krehl. — Riemann.*

[2] ks. Rytmioppi, s. 128.

Näiden harjoitusten täydennykseksi on suoritettava myös päinvastaisia, nimittäin sellaisia, joissa c. f. on tasasävelinen ja kpt. on täyspitkäinen.[1] Niihin on valittava c. f:ia, joissa ryhmät ovat kaikki tasajakoisia. Vain päätösryhmä voi olla epätasalukuinen, koska sen viimeinen iskuala silloin jää ryhmittelyn ulkopuoliseksi päätökseksi. Milloin taas päätösryhmäkin on tasalukuinen, on sen kaksi viimeistä säveltä merkittävä täyspitkiksi, jotta päätös tulisi sopusuhtaiseksi. Näissä harjoituksissa kpt. on niin sidottu mahdollisuuksiinsa nähden, ettei sen sävelkulun intervalleja voi aina saada säännöttelyn mukaisiksi. Myös suhteessansa c. f:een sitä on paikoittain kuljetettava »peitetyissä» oktaaveissa tai kvinteissä. Pääasiana on tässä vain harjaantua lisäämään hidas sävelmä nopeakulkuisempaan eli siis päinvastoin kuin muissa harjoituksissa. Sanat on tällöin luonnollisesti lyhennettävä, jättämällä pois liiat.

sh. 7, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. tasasävelissä ja kpt. täyspitkissä (nl. 7, a—b).

sh. 7, c. Sama 3-äänisenä, molemmat kpt:t täyspitkissä alkaen joko yht'aikaa taikka toinen yhtä iskualaa myöhemmin (nl. 7, c).

a) »Peitetyt» kvintit 2. säkeen 1. ja 2. iskusäveleen. Murtosointu 2. säkeessä.
b) »Peitetyt» oktaavit 3. säkeen 1. iskusäveleen.
c) »Peitetyt» kvintit ja oktaavit.

4. Tasasävelin, synkooppeineen.

Tasasävelestä lähtevä yhdyssävel alkaa iskualan iskuttomasta osasta ja on siis synkooppi.[2] Sen käyttö on polyfonisen tyylin tehokkaimpia vaikutuskeinoja, mutta vaatii myös huolellista harjaantumista. Sovellettuna säkeitten toisiaan vastaa-

---

[1] *Loewengard. - Riemann. - Griesbacher. — Wilhelm Klatte:* Aufgaben für den einfachen Kontrapunkt, 1910 (»bewegter C. f., ruhender Kpt.»).
[2] ks. Rytmioppi, s. 150.

ville määräkohdille synkooppi saattaa rytmillisen jäljittelyn niin selväksi, ettei melodisesta ole tarvis lainkaan välittää, ellei nimenomaan tahdo harjaantua samalla suoriutumaan senkin tuottamista erikoisvaikeuksista. Säkeitten rajakohdilla olkoon synkoopin käyttö vapaassa vallassa, tarpeen mukaan, ilman vastaavaisuuden pakkoa.

Synkoopin tulee aina alkaa iskuttomana konsonanssina. Sen iskutettu jatko voi olla joko konsonanssi taikka dissonanssi. Konsonanssina sen eteneminen on vain yleisten säännöttelymääräysten alainen (nl. 7, d). Mutta dissonanssina se muodostuu pidätykseksi[1], jonka on määrä purkautua asteettain alaspäin konsonanssiin (nl. 7, e). Purkaussävel ei saa esiintyä toisessa äänessä, samalla kuin pidätys on toisessa (nl. 7, f).

Rinnakkaiset oktaavit, jotka muuten eivät haittaa kohdistuen iskuttomasta intervallista seuraavaan iskuttomaan[2], muuttuvat synkoopin iskuttomasta alusta laskettuina häiritseviksi (nl. 7, g). Sitävastoin ei häiriötä synny, jos oktaavisuhde ulottuu synkooppia edeltävästä iskusta synkoopin jälkeiseen iskuttomaan tahtiosaan (nl. 7, h).

Rinnakkaiset iskukvintit taas, joita muuten voidaan käyttää, eivät synkooppien ohella käy laatuun (nl. 7, i).

Sanojen sovellutus vaatii synkooppeihin nähden erikoista huolta ja huomiota, jotta niiden käyttö tuntuisi luonnolliselta huolimatta rytmin erikoisuudesta.

sh. 8, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, kpt. tasasävelissä synkooppeineen (nl. 8, a—b).

Kolmiäänisissä harjoituksissa lisä-ääni jäljittelee joko c. f:ta (täysipitkissä) taikka kpt:ia (synkooppeineen), mutta se voi myös liikehtiä itsenäisesti, tasasävelissä (ynnä alkupitkissä) ilman synkooppeja.[3]

Erityisesti huomioon otettava entisen ohella on nyt vielä

---

[1] ks. Harmoniaoppi, s. 187.

[2] ks. s. 21.

[3] *Cherubini. — Fétis. — Riemann. — Schenker. — Bellermann.*

ensiksikin, että konsonanssisuhteeseen nähden synkoopittomain äänien sävelet kohdistetaan pidätyksen iskuttomaan purkaussäveleen eikä iskutettuun pidätykseen. Sillä vasta purkauksessa soi korvan vaatima ja odottama runkosävel, johon senvuoksi aina sisältyy myös epäiskuista korostusta (nl. 8, c). Kuitenkin voi tämän ohella tulla tarjolle päinvastainenkin kohdistuminen siinä tapauksessa, että purkaussävel etenee asteettain, jolloin pidätys voidaan käsittää ikäänkuin runkosäveleksi ja purkaus sen sivu- tahi lomasäveleksi (nl. 8, d, 2.tahti). Tällainen menettely on tietenkin jonkinlaista silmänlumetta, mutta sen avulla päästään joskus vaikeasta pälkähästä ja sen mahdollisuus on omansa terästämään kekseliäisyyttä. Sitäpaitsi sen esiintymisellä on jännittävä erikoistehonsa ja viehätyksensä.

Toinen kolmiäänisessä asettelussa ilmenevä lisäseikka kaksiääniseen verraten on siinä, että alimmassa äänessä pidätyksen purkaussävel saa soida huolimatta jommassakummassa ylemmässä esiintyvästä pidätyksestä.[1] Samaten purkaus voi esiintyä ylemmissä äänissä, jos pidätys on alimmassa[1] (nl. 8, e—f). Jopa tällöin käy päinsä pidätyksen peittämä rinnakkainen oktaaviliike, jos toinen ääni etenee muuanne toisen saapuessa pidätyksen purkaukseen (nl. 8, g—h), varsinkin milloin tämä eteneminen tapahtuu vastaliikkeessä.[2]

Ylä-äänten välillä kelpaa pidätyksen purkaukseksi myös kvartti, sekä puhdas että ylinouseva, ja niinikään vähennetty kvintti[3] (nl. 8, i—k). Tällöin pidätyksinä esiintyvät rinnakkaiset iskukvintit ovat empimättä sallittavat (nl. 8, l).

sh. 9, a. Suoritettava 3-ääninen tehtävä, c. f. täyspitkissä, kpt. tasasävelissä synkooppeineen, lisä-äänen jäljitellessä c. f:ta, 1 tai 2 iskualaa myöhemmin (nl. 9, a).

[1] vrt. Harmoniaoppi, s. 189.
[2] *Schenker.*
[3] vrt. s. 16.

Välillinen tritonus c. f:n 1. säkeessä ilmentää sanojen sisältämää paheksumista. Rajakohtien synkoopit ovat omansa tehostamaan 2-iskuisten säkeitten erottautumista ympäröivistä 4-iskuisista; samalla ne sopivat myös sanojen töykeyteen.

sh. 9, b. Samoin, lisä-ääni jäljittelee kpt:ia (nl. 9, b).

Kussakin säkeessä on vain yksi synkooppi. Useamman sovelluttaminen kahteen jäljittelevään ääneen tuottaa enimmiten varsin ylivoimaisia vaikeuksia.

sh. 9, c. Samoin, lisä-ääni tasasävelissä ja alkupitkissä (nl. 9, c).

5. Kolmisävelin.

Kun kpt. liikkuu kolmisävelissä, sisältyy iskualaan kaksi peräkkäistä iskutonta säveltä. Nämä saavat kumpikin olla dissonansseja c. f:n kolmipitkään nähden, kunhan ne vaan menevät ja tulevat asteettain [1] (nl. 9, d-e).

Rinnakkaisoktaavit kolmisävelen keskimmäisestä sävelestä seuraavalle iskulle eivät ole sallittavissa (nl. 9, f), yhtävähän kuin sen 1. tai 3. sävelestä. [2]

sh. 10, a. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. kolmipitkissä, kpt. kolmisävelissä (nl. 10, a).

Jäljiteltävänä aiheena on c. f:n sävelkulku 2. säkeen alusta sävelmän päätökseen asti. Jäljittely on kpt:n 1. säkeessä varsin tarkka, mutta typistyy sitten säkeitten lyhetessä ja muuttaa muutenkin vähitellen muotoaan.

Tämä harjoitus käy rytmillisesti vaihtelevammaksi, jos kolmisävel määräkohdilla esiintyy muunnettuna (alku- tahi loppumuunteisena). [3] Mutta vielä runsaampi vaihtelu on

---

[1] *Dehn.*

[2] vrt. s. 19.

[3] *Riemann.*

aikaansaatavissa käyttämällä tasajakoista tahtilajia ja siihen sisältyviä 3-sävelisiä iskualamuotoja. [1]

sh. 10, b. Vaihdettava edellisessä tehtävässä jokaisen säkeen 1. iskuala alkumuunteiseksi.
Suoritettava tehtäviä, joissa esiintyy sekä muunnettuja että muuntamattomia kolmisäveliä, yhtyen säännöllisesti kertautuviksi tahi johdonmukaisesti muuttuviksi ryhmiksi.
Samoin tasajakoisessa tahtilajissa, c. f:ssa täyspitkiä, kpt:ssa hyppyrejä eli »daktylejä», vastahyppyrejä eli »vastadaktylejä» ja keskipitkiä eli »keskisupisteita» [2] (nl. 10, b).

Aihe on c. f:n 2. säkeestä. Rytmillisesti vastaavat toisiaan 4-iskuiset säkeet, samoin 2-iskuiset. Melodinenkin jäljittely on varsin tarkka.

sh. 11, a—b. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, c. f. ja kpt. kuten ed., lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta taikka kpt:ia (nl. 11, a—b).

a) Kpt:n aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, vastaliikkeessä.
b) Aiheessa esiintyy suuri osa c. f:n sävelkulkua miltei muuttumatta, sävelmän alusta aina sen 3. säkeen keskelle asti. Teräviä dissonansseja on 2. 8., ja 15. tahdissa, jopa peräkkäisiä septimejä.[3] Oikeutuksen niille suo sanojen käsittelyssä muutenkin ilmenevä humoristinen kerskailun sävy.

sh. 12, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. kolmisävelisin iskualoin, kpt. täys-(tahi kolmi-)pitkin [4] (nl. 12, a—b).
sh. 12, c. Samoin 3-äänisesti (nl. 12, c).

---

[1] *Riemann. — Krehl.*
[2] ks. Rytmioppi, s. 104, 122 ja 126.
[3] vrt. Harmoniaoppi, s. 232.
[4] *Riemann. — Loewengard.* — vrt. s. 22, sh. 7, a—b.

6. Kolmisävelin, synkooppeineen.

Siihen, mitä jo on selvitelty tasasävelsynkoopeista[1], ei kolmisävelisiin nähden ole lisättävänä mitään uutta. Kolmiäänisissä tehtävissä lisä-ääni jäljittelee joko c. f:ta tai kpt:ia[2] taikka liikehtii synkoopittomissa kolmisävelissä (muunnetuissa tai muuntamattomissa). Myöskin kpt:ssa voidaan käyttää muunnettuja kolmisäveliä; on silloin vain varottava, ettei synkoopin iskuton alkuosa ole sen iskutettua jatkoa lyhempi (nl. 12, d).

sh. 13, a—b. Suoritettava 2- ja 3-äänisiä tehtäviä, kpt. kolmisävelissä synkooppeineen (nl. 13, a—b).

a) Aihe on c. f:n 5. säkeestä; 5. säkeen 2. iskualassa esiintyvä dissonanssi *dis-d* on säännöttelyn mukainen ja tehostaa sanoissa mainittua linnunviserrystä.

b) Aihe on c. f:n 1. säkeestä. Molempien kpt:ien iskuttomissa sävelsuhteissa esiintyy yhtä ja toista huomattavaa: 2. tahdissa tenorin *a* sekä sopranon *g* ovat kumpikin konsonansseja verrattuna iskusäveliin (*c* ja *e*) ja siis säännöttelyn mukaisia, vaikkakin keskenänsä riitasuhteessa; samalla lailla suhtautuvat 10. tahdissa *e* ja *d* sekä 12. tahdissa *f* ja *e*; hienosti tehoavat 7. tahdin peräkkäiset asteettaiset septimit, *h—a* ja *c—b*.

sh. 13, c—d. Vastaavanlaisia harjoituksia tasajakoisessa tahtilajissa (nl. 13, c—d). Tällöinkin on otettava huomioon synkoopeissa, ettei iskuton osa saa olla lyhempi iskutettua, vaan joko yhtä pitkä taikka pitempi.

c) Aihe on c. f:n 1. säkeestä. Rytmillisen jäljittelyn teho korvaa, mitä melodisessa on vapaata. Kpt:n 4. säkeessä on tavu: *-ta* lausutuksen puolesta liian lyhyt sille osoitettuun nuottiarvoon nähden; se on sentähden ajateltava laulettavaksi $^1/_8$-nuotin kestoiseksi, jota seuraa samanmittainen tauko.

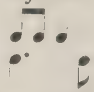
---

1 ks. s. 23.

2 *Dehn.*

d) Aihe on c. f:n 1. säkeestä, sanoihin nähden luonteenomainen ja alkaa vajatahdilla.[1] Säkeitten alussa on melodinenkin jäljittely selvä ja tehokas. Kaksi samanaikaista pidätyssynkooppia 5. tahdissa sujuu vaikeuksitta, kun ne ovat kvarttisuhteessa toisiinsa; käännettyinä kvinttisuhteiksi ne aiheuttaisivat rinnakkaiskvinttejä, ellei eri rytmi ole estämässä sitä. Riitaisa sekunti 7. tahdissa, *a—h*, olisi pehmennettävissä siten, että *a*-sävel siirrettäisiin oktaavia alemmaksi; mutta siitä heikkenisi sävelkulun luonnehtiva näppäryys. Yhtäläinen, mutta vielä terävämpi, pieni sekunti on 14. tahdissa, *gis-a*. Huomattava kohta on myös 10. tahdissa, kun altto suhtautuu bassoon pidätyksenä, mutta sopraanoon konsonanssina.

7. Kaksi- ja kolmisävelisiä sommitellen.

Kaksi tai kolme säveltä sisältäviä iskualoja voidaan keskenään sommitella joko saman äänen sävelkulussa taikka niin, että kumpikin laji vallitsee eri äänessänsä.[2] Molemmissa tapauksissa tästä johtuu melkoista rytmillistä runsastumista. Mitään lisäsääntöjä ei siitä aiheudu. On vain ylimalkaan huolehdittava, että yht'aikaa soivat erilaiset rytmit sopivasti täydentävät toisiansa sujuvaksi kokonaisliikkeeksi[3], esim. 

sh. 14, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täys- tahi kolmipitkissä, kpt. vaihdellen milloin 2, milloin 3 säveltä sisältävin iskualoin (nl. 14, a—b).

a) Sanojen leikillisyyttä tehostaa c. f:n loppu- ja alkusäkeestä rakennettu aihe.

b) Samaa tehostavat tässä runsaat muunnesävelet. Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä.

sh. 14, c—d. Samoin, 3-äänisesti, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 14, c—d).

---

[1] vrt. s. 18.

[2] *Joh. Merkel:* Kurzgefasster Lehrgang des Kontrapunkts, 1917. *Krehl. — Riemann.*

[3] *Riemann.*

c) Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, jäljiteltynä sopraanossa melodisestikin mahdollisimman tarkasti, jotta kysymyksen viehkeä sulavuus kuvastuisi sävelissä kauttaaltaan.
d) Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, jäljittely melodisestikin tarkanlainen. Iskuttomat sävelet 5. tahdissa (*h* ja *cis*) suhtautuvat iskusäveliin konsonansseina, joten niiden vapaaliikkeinen käsittely on säännöttelyn mukainen. Samoin on laita 8. tahdissa (*h* ja *a*)

sh. 15, a. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. tasasävelissä, kpt. vaihtelevissa 3 säveltä sisältävissä iskualoissa (nl. 15, a).

sh. 15, b. Samoin c. f. kolmisävelissä, kpt. n o t k u i s s a eli »trokeissa»[1] ja v a s t a n o t k u i s s a eli »vastatrokeissa»[2] (nl. 15, b).

sh. 15, c—d. Kolmiäänisiä tehtäviä, c. f. täys- tahi kolmipitkissä, kpt:eista toinen 2 säveltä, toinen 3 säveltä sisältävissä iskualoissa (nl. 15, c—d).

c) Aihe on kummassakin kpt:ssa c. f:n perin luonteenomaisesta päätössäkeestä. Vastoin sääntöä[3] basso (2. tahdissa) risteillen sinkautuu tenorin yläpuolelle. Säännöttelystä poikkeaminen olisi ollut helposti vältettävissä, mutta luonnehtimisen kustannuksella.
d) Altossa on aiheena c. f:n 1., 2. ja 3. säe. Tenorin kulku on muodostunut kankeahkoksi, kun se on rakennettu valmiin alton jälkeen. Mutta semmoisenaan se luonnehtii sattuvasti sanojen ilmentämää hätiköintiä.

Vihdoin on 2- ja 3-sävelisten iskualojen sommitteluihin lisättävä myös synkoopit.[4]

sh. 16, a—b. Suoritettava 2- ja 3-äänisiä tehtäviä, kuten ed., mutta synkooppeineen, sekä tasa- että kolmijakoisessa tahtilajissa (nl. 16, a—b).

---

[1] ks. R y t m i o p p i, s. 187.
[2] ks. R y t m i o p p i, s. 211.
[3] ks. s. 13.
[4] *Riemann. — Krehl.*

8. Nelisävelin.

Neljän sävelen vastatessa c. f:n täyspitkää on tärkeintä aikaansaada kpt:iin laajapiirteinen ja luonteva, tietenkin myös sanoihin soveltuva melodinen kaarros, niin että välttyy sävelten tarkoitukseton edestakaisin lekottava pikkuhyörinä.[1] Senvuoksi ei ole syytä rajoittaa sävelkuvioiden liikehtimistä liian ankaralla säännöttelyllä.[2] Riittää, kun iskusävel on konsonanssi, että iskuttomat dissonanssit tullen ja mennen etenevät asteettain.[3] Asian luonnosta jo johtuu, ettei ylen monta dissonanssia hevillä ilmaannu perätysten ilman lomiin osuvia konsonansseja. Pidämme siis tähän asti noudattamamme määräykset yhä edelleenkin tarkoituksenmukaisina.

Rinnakkaisoktaaveihin nähden on vain huomautettava, että niiden ulottautuminen nelisävelen keskimmäisistä sävelistä seuraavaan iskuun ei ole sen paremmin sallittava, kuin sen ensimmäisestä tai viimeisestäkään sävelestä taikka kolmisävelen keskimmäisestä[4] (nl. 16, c).

Sitävastoin on mielestämme turha ottaa harjoituksissamme käytäntöön enimpien opetusjärjestelmien[5] sallimaa vaihtosäveltä (ns. »cambiata»), vaikka se yleisesti esiintyykin vanhassa polyfonisessa tyylissä (nl. 16, d). Se kuuluu täydellä syyllä vain »vapaaseen» asetteluun.[6]

Muunnettuja nelisäveliä voitaisiin tietenkin käyttää muuntamattomien ohella, mutta niiden tuottama vaihtelu ei sisällä riittävää vastakohtaisuutta näihin verraten[7], eikä niiden hypähtävä luonne helposti ota sulautuakseen polyfonian yleissävyyn. Jätämme ne sentähden syrjään harjoituksistamme.

---

[1] *Pieper.*
[2] kuten esim. *Bellermann.*
[3] *Dehn* (nopeassa aikamitassa).
[4] vrt. s. 25.
[5] *Juon.* — *Bellermann* y.m.
[6] *Cherubini.*
[7] ks. Rytmioppi, s. 138.

sh. 17, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, kpt. nelisävelissä (nl. 17, a—b).

a) Aiheena on c. f:n 3. ja 4. säkeen vastaliike, jatkuen vapaalla kaarroksella, Riitasävelinä on nelisävelen 2. sävel 2. ja 3. tahdissa, sen 3. sävel 1., 6., 7. ja 8. tahdissa, ja sen 4. sävel 4. tahdissa. Sekä 2. että 4. sävel ovat riitasuhteisia 5. ja 9. tahdissa.

b) Aihe on c.f:n 1. säkeestä, jatkuen vapaasti. Enimmissä tahdeissa on vain yksi riitasävel. Ainoastaan 3., 5., 9., 14. ja 16. tahdissa niitä on kaksi, nimittäin nelisävelen 2. ja 4. sävel.

Kolmiäänisissä tehtävissä tulee kyseeseen kahden nelisävelissä liikehtivän äänen keskinäinen suhtautuminen. Siinä esiintyviä runsaita dissonanssimahdollisuuksia on tahdottu rajoittaa erinäisillä säännöillä.[1] Onkin tunnustettava, että siten voidaan päästä lähelle ns. Palestrina-tyylin kirkasta kuulakkuutta, ja käsittelemme siihen kuuluvia seikkoja myöhemmin erikoisessa yhteydessänsä. Mutta varsinaisessa oppijaksossamme emme pidä tämänlaista pyrkimystä tarpeen vaatimana, vaan tyydymme siihen, mitä kaksi- ja kolmisävelisten iskualojen suhteen on varteenotettu. Kuitenkin on syytä kiinnittää huomiota **riitasävelien runsauteen** ja **tiheyteen**, niin että se olisi oikeassa suhteessa sanojen luonnehtimisen vaatimuksiin.

sh. 17, c—d. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, c. f. ja kpt. kuten ed., lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 17, c—d).

c) Aihe on c. f:n 1., 2. ja 3. säkeestä, alkaen vajatahtisena.[2] Basson 1. säkeessä on c. f:n jäljittely ylen vapaa (kvintti sekunnin tilalla), mutta jatko on sen avulla sitä tarkempi.

d) Aihe on c. f:n 3. ja 4. säkeestä. Peräkkäisiä riitasäveliä on runsaasti, luonnehtien sanojen esittämän koulutehtävän »knoppisuutta»: 10. tahdissa 2. ja 3. sävel, 4. tahdissa jopa kaikki kolme iskutonta (septimejä sekä noona!). Ja

[1] *Schenker.*

[2] vrt. s. 18.

tässä on lukuun otettu vain nelisävelisten äänien keskiset suhteet, joiden lisäksi tulee vielä niiden suhtautuminen c. f:n täyspitkiin.

sh. 18, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. nelisävelissä, kpt. täyspitkissä[1] (nl. 18, a—b).

9. Nelisävelin, synkooppeineen.

Nelisävelten sulavassa yleisliikkeessä synkoopin tuottama pysähtely vaikuttaa ylen odottamattomalta ja ikäänkuin takerruttavalta, ellei sitä valmisteta vähintään terssin mittaisella hypyllä. Synkooppiin johtava intervalli ei siis saa olla sekunti. Synkooppien aiheuttamiin dissonansseihin nähden riittävät entiset säännökset.

sh. 19, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, kpt. nelisävelissä synkooppeineen (nl. 19, a—b).

a) Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, vain syrjäyttämällä alkusävel. Kpt:n 4. tahdissa on muunnesävel *b*, jotta välttyisi edestakainen asteettainen tritonuskulku (*f—h—f*).
b) Aiheena on c. f:n 3. ja 4. säe. Molemmat *fis*-sävelet, 3. ja 11. tahdissa, tehostavat sanojen luonnehtimista, johon nähden *f* olisi liian laimea.

sh. 19, c—d. Samoin 3-äänisenä, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 19, c—d).

c) Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, sen jäljittely sekä rytmillinen että melodinen.
d) Aihe on tässäkin c. f:n 1. ja 2. säkeestä. Sen 2. iskualan melodinen jäljittely bassossa aiheuttaa välttämättömyyden turvautua sopraanossa säännöttelyn sallimiin kvartti- ja kvinttiyhtymiin (7. ja 11. tahdissa), vaikka ne saattavatkin melodisen kaarroksen rohkeasti polveilevaksi eivätkä sisällä mitään jäljittelyainesta. Luonnehtivia peräkkäisiä disso-

[1] *Loewengard.*

nansseja on 2. ja 14. tahdissa. Keskenänsä ristiriitaiset iskuttomat sävelet 7. tahdissa ovat säännöttelyn mukaiset suhteessaan iskusäveliin, samoin 8. tahdissa sopraanon pidätyssuhde tenoriin ja konsonanssisuhde bassoon.

10. Kaksi- ja nelisävelisiä sommitellen.

Erirytmisten iskualojen sommittelu tapahtuu taas[1] joko samassa äänessä taikka jakautuen eri äänille.[2]

sh. 20, a. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, molemmat kpt:t vaihdellen neli- ja tasasävelissä ynnä alkupitkissä (nl. 20, a).

Aihe on c. f:n 2. säkeestä. Päätöksessä on luonnehtiva duuriterssi.

sh. 20, b. Samoin, toinen kpt. nelisävelissä, toinen tasasävelissä ja alkupitkissä (nl. 20, b).

Basson aihe on c. f:n 4 säkeestä, sopraano jäljittelee itseänsä.

sh. 21, a—b. Kuten ed., mutta synkooppeineen[3] (nl. 21, a—b).

a) Aihe on c. f:n 5. ja 6. säkeestä.
b) Aihe on c. f:n 1. säkeestä. Tenorin kohoaminen korkeaan *h*-säveleen ilmaisee ikäänkuin juhlivan joukon hihkaisua.

11. Kolmi- ja nelisävelisiä sommitellen.[4]

sh. 22, a. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, molemmat kpt:t vaihdellen 4 ja 3 säveltä sisältävissä iskualoissa (nl. 22, a).

---

[1] vrt. s. 28.

[2] *Juon. Schenker. — Fétis. — Cherubini. — Riemann. — Macpherson* (»combined» countrepoint).

[3] *Schenker. — Fétis. — Cherubini. — Bellermann. — Riemann.*

[4] *Riemann.*

Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä. Alton matala *e* luonnehtii sanojen sisällystä, samoin basson *b*-muunnesävel 2.tahdissa.

sh. 22, b. Samoin, toinen kpt. nelisävelissä, toinen 3-sävelisissä tasajakoisissa iskualoissa (nl. 22, b).

Aihe on c. f:n 2. säkeestä. Dissonanssit 13. ja 15. tahdissa ovat säännöttelyn mukaiset, samoin sopraanon *b* ja *h* 16. tahdissa.

sh. 23,a—b. Kuten ed,. mutta synkooppeineen (nl. 23, a—b). Tällöin on huomattava, että synkooppia valmistamassa nelisäveleen tarvitaan hyppy, vaikka edellinen iskuala sisältäisikin vain 2 tahi 3 säveltä. Samoin on laita myös päinvastaisessa tapauksessa, kun siis nelisävelestä lähtee synkooppi 2- tahi 3-säveliseen iskualaan.

a) Aihe on c. f:n 1. ja 2. säkeestä, mutta jäljittely on tässä pääasiallisesti vain rytmillinen. Dissonanssit, joita on kolme perätysten 10. tahdissa, ovat kaikki säännöttelyn mukaiset. b) Sopraano suhtautuu 3. tahdissa pidätyksenä alttoon, konsonanssina bassoon.

sh. 24, a. C. f. tasasävelissä, kpt:eista toinen nelisävelissä, toinen 3-sävelisissä tasajakoisissa iskualoissa (nl. 24, a).

Kumpikin kpt. jäljittelee vain itseänsä. Runsaat dissonanssit 2., 5. ja 8. tahdissa ovat säännöttelyn mukaiset.

sh. 24, b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. täyspitkissä, kpt:ssa vaihdellen 2-, 3- ja 4-sävelisiä iskualoja (nl. 24, b).

sh. 24, c. Samoin, synkooppeineen (nl. 24, c).

sh. 24, d—e. Kuten ed., 3-äänisenä, molemmissa kpt:eissa vaihtelevia iskualoja (nl. 24, d—e).

12. Viisivaihtoisin iskuparein.

Kun kpt:iin sisälletään viisi samanpituista säveltä jokaisen c. f.-sävelen osalle [1], on asiallisinta jakaa ne kahdelle iskualalle, siis viisivaihtoisiksi iskupareiksi. [2] Yhteen iskualaan ahdettuina ne muodostaisivat vain korusävelisiä rytmimuotoja, jollaisten mahdollisuudet ulottuvat rajattomiin [3] ja jotka sentähden voivat vahingotta jäädä harjoitusjärjestelmämme puitteitten ulkopuolelle.

Säännöttelyssä on nyt otettava huomioon, että 5-sävelisen iskuparin kumpikin iskusävel suhtautuu konsonanssina toisten äänten samanaikaisiin säveliin.

Jotta harjoitukset eivät venyisi ylen pitkiksi, on c. f.:ksi nyt valittava lyhyempiä sävelmiä, vaikka ne juuri suppeutensa vuoksi eivät voi joka suhteessa vastata tähänastisen melodisen säännöttelymme vaatimuksia, etenkin kaarroksen täytelyyteen nähden. [4] Sitäpaitsi on syytä käyttää sävelkertausta siten, että iskuparin täyttävä yhdyssävel voi jakautua kahdelle tahi useammalle tavulle. Kpt:n rakenteeseen tämän ei kuitenkaan tule vaikuttaa muutosta, joten siinä kohden on meneteltävä ikäänkuin c. f:ssa olisi vain iskualan täyttäviä jakamattomia säveliä.

sh. 25, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä viisivaihtoisin iskuparein, c. f:ssa koko iskuparin täyttäviä yhdyssäveliä joko jakamattomina tahi useammille tavuille jakautuvina, kpt:ssa vuoroin pari- ja kolmisäveliä (nl. 25, a—b).

Ellei ole sopivaa jäljiteltävää aihetta saatavana c. f:n sävelkulusta, on se kuten tässä vapaasti muodostettava kpt:n alkusäkeestä, sanoja luonnehtien.

---

[1] *Krehl. — Merkel. — Riemann.*
[2] ks. Rytmioppi, s. 239.
[3] ks. Rytmioppi, s. 145.
[4] vrt. Säveloppi, s. 431.

Kolmiäänisissä harjoituksissa lisä-ääni, jäljitellessään c. f:ta tahi kpt:ia, alkaa kokonaista iskuparia myöhemmin. Edellisessä tapauksessa on lisä-äänen viimeisen edelliseen iskupariin sijoitettava kaksi eritasoista säveltä, yksi kumpaiseenkin iskualaan, joko eri tavuille jakautuen tahi jakautumatta, tarpeen mukaan. Täten lisä-ääni pääsee päättymään samalla kuin c. f., ilman että tätä tarvitsisi pitentää.[1] Jälkimmäisessä tapauksessa on päätösryhmän sävelaihe sopivasti lyhennettävä vastaavassa määrässä.

sh. 25, c—d. Samoin 3-äänisesti, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 25, c—d).

c) Sävelen vaihto basson lähinnä viimeisessä iskuparissa oikeuttaa sopraanon vapaasti harppaamaan *a*:han.

Näissä harjoituksissamme käy iskupareissa tihennetty tasajakoinen iskuala kolmijakoisen edellä. Päinvastainenkin järjestys on mahdollinen[2], mieluimmin läpi koko tehtävän päätökseen asti. Mitään eri vaikeuksia ei sen johdosta aiheudu.

Synkooppeja käytettäessä ne on sijoitettava iskuparien rajoille, koska muuten rytmi helposti käy ikäänkuin ontuvaksi ja takertuvaksi. Ainoastaan milloin lisä-ääni jäljittelee kpt:ia, sopii synkoopin sijoittua myös iskuparien sisäisille iskurajoille, koska silloin toinen ääni pääsee liikehtimään samalla kohdalla ilman synkooppia, joten yleisliike ei joudu pysähtymään muualla kuin 1. iskuparissa ja siinäkin vain, jos c. f.-sävel ei iskurajan kohdalla jakaudu.

Rytmillinen vaihtelu runsastuu tässä tahtilajissa, kuten muissakin, siten että tasamittaisesti 5-sävelisten iskuparien ohella sävelmään sijoittuu toisiakin kyseeseen tulevia rytmimuotoja.

sh. 26, a—b. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, synkooppeineen ja rytmivaihteluineen, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 26, a—b).

---

[1] vrt. s. 11.

[2] ks. Rytmioppi, s. 243.

13. Kolmivaihtoisin iskuparein.

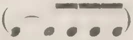
Jos kpt:iin sisältyy kuusi samanpituista säveltä jokaisen c. f.-sävelen osalle, on iskupari jaollinen kahdella eri tavalla: joko kahdeksi kolmisäveleksi taikka pari- ja nelisäveleksi.[1] Tahtilaji on siten joko kolmijakoinen tahi kolmivaihtoinen. Käsittelemme ensin jälkimmäistä vaihtoehtoa, koska se lähimmin liittyy äskeisiin viisivaihtoisiin harjoituksiimme. Säännöttelyyn nähden on noudatettava samoja ohjeita kuin niissäkin. Vain iskualojen järjestys iskupareissa voi kolmivaihtoisena vaihdella vapaammin samankin sävelmän kuluessa.

sh. 27, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä kolmivaihtoisin iskuparein, c. f. kuten ed., kpt:ssa pari- ja nelisäveliä (nl. 27, a—b).

b) Kpt:n 2. säkeessä on jäljittely aivan tarkka, 1. ja 2. iskualassa vastaliikkeinen, 3:nnessa samansuuntainen.

sh. 27, c—d. Samoin 3-äänisesti, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 27, c—d).

d) Vaihdeleposävel 3. ja 4. tahdissa luonnehtii työn uuvuttavaa ankaruutta, samoin kvintitön päätös sen tuottamaa väsähdystä.

Nelisäveleen johtavaa synkooppia ei tarvitse valmistaa hypyllä, jos synkooppi alkaa yksinäisellä () Parisävelestä johtuva alku vaatii hypyn, kuten muunlaisetkin.

sh. 28 a—b. Samoin, synkooppeineen ja rytmivaihteluineen (nl. 28, a—b).

b) Kpt:ien rytmit täydentävät toisensa yhtenäiseksi (1/8-nuotin) liikkeeksi. Myös synkooppien kohdalla on aina liikehtivä askel toisessa äänessä, paitsi 1. tahdissa ennen basson alkuun pääsyä; mutta siinäkin synkoopin vaikuttama nykäisy luonnehtii sopivasti sanoja.

---

[1] *Dehn. — Griesbacher.*

14. Iskuparein kolmijakoisessa tahtilajissa.

Harjoitukset muodostuvat edellisten kaltaisiksi. Synkooppeja jäljiteltäessä on sävelkulkuun niinikään taas sijoitettava vaihtelevia (kolmijakoisia) rytmejä.

sh. 29, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. kuten ed., kpt:ssa kaksi kolmisäveltä kussakin iskuparissa (nl. 29, a—b).

b) Harvinaisemmat muunnesävelet, *h* 3. tahdissa ja *as* 6:nnessa, luonnehtivat sanojen ilmentämää kaihoa.

sh. 29, c—d. Samoin 3-äänisesti, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 29, c—d).

sh. 30, a—b. Samoin, synkooppeineen ja rytmivaihteluineen (nl. 30, a—b).

a) Harvinainen noona-askel c. f:n alussa saa oikeutuksensa luonnehtivasta tehostaan.

b) Rinnakkaiset sekunnit 3. tahdin lopussa tehoavat luonnehtivana höysteenä, samoin ohimenevä ylinouseva oktaavi 4. tahdissa.

15. Iskuparein tasajakoisessa tahtilajissa.

Kahden nelisävelen muodostamia, iskuparin täyttäviä 8-sävelisiä kuvioita[1] emme pidä tarpeellisena ottaa erikoisen harjoittelun alaisiksi, vaan siirrymme suoraan kpt:n sävelkulussa käyttämään kaikkea tasajakoisten kantarytmien tarjoomaa vapaata vaihtelua. Tämänlainen iskuparittain c. f:een kohdistuva vapaa vaihtelu esiintyy (1-iskualaisen ohella, nl. 24, b—e) miltei kaikissa opetusmenetelmissä kontrapunktisen harjoittelun huippuna (»contrapunctus floridus» = kukkasellinen kpt.). Siinä on mitä runsaimmin tilaisuutta sävellettävien sanojen sattuvaan luonnehtimiseen.

---

[1] *Merkel. — Dehn.*

sh. 31, a—b. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. kuten ed., kpt. vapaasti vaihdellen tasajakoisissa kantarytmeissä (nl. 31, a—b).

a) Päätöksessä on huippusävel terssineen, luonnehtien kysymyksen osaaottavaa pehmeyttä. Kvinttikin olisi ollut tietysti helposti saavutettavissa.
b) Duurin terssipäätös c.f:ssa on käsiteltävä mieluimmin rinnakkaismollin huippusävelen tavoin.

sh. 31, c—d. Samoin, 3-äänisesti, lisä-äänen jäljitellessä joko c. f:ta tahi kpt:ia (nl. 31, c—d).
sh. 32, a—b. Samoin, synkooppeineen (nl. 23, a—b).

b) Yhtaikaa osuvat synkoopit 2. ja 5. tahdissa ovat omansa luonnehtimaan laulajan poikamaista ilon uhkumista.

B. 4-ääninen.

Neljän itsenäisen sävelmän yhtyessä toisiaan säestämään lisääntyvät tarkan säännöttelyn tuottamat vaikeudet niin huomattavasti, että käy välttämättömäksi suoda seuraavat helpotukset sen vaatimuksista:

a) »Peitetyt» oktaavit, kvintit ja priimit ovat kiellettävät nyt vain silloin, kun ne esiintyvät molempien ääriäänten kesken.[1] Väliäänissä sekä jonkin väliäänen ja ääriäänen kesken ne todella »peittyvät» sävelkudoksen enentyneeseen runsauteen. Ainoastaan septimistä tai noonasta ei nytkään pidä edetä samansuuntaisesti oktaaviin, sillä sellaisen sävelkulun vaikutus on miltei aina koko lailla kömpelö.

b) Tarkan säännöttelyn vaikeuttaessa äänten kulkua voidaan jossakin äänessä pysähtyä yhden iskualan kestoiseksi tauoksi, joko säerajan edellä tahi jälkeen, joten säe muuttuu koho- taikka ylitahti-

---

[1] *Cherubini.*

seksi (nl. 32, c—e). Tätä helpotusta emme ole pitäneet tarpeellisena käyttää laatimissamme esimerkeissä, koska olemme tulleet toimeen ilmankin sitä. Kokemuksesta kuitenkin tiedämme, että se opiskelijoille on erinomaisen tervetullut pulmasta päästäjä, ja sen käyttö sopeutuu täydellisesti myös tyyliin. Ainoa siitä johtuva erikoisuus on asianomaisen säkeen venyminen yhtä iskualaa pitemmäksi, minkä johdosta myös kaikki seuraavat iskualojen rajat siinä äänessä siirtyvät saman verran edemmäksi. Tämä taas vaatii pitentämään toisetkin äänet ennen päätökseen saapumista. Myös jäljittelyn iskualasuhteet eri äänten kesken muuttuvat täten epätasaisemmiksi.

1. Täyspitkin iskualoin.

sh. 33. Suoritettava 4-äänisiä tehtäviä, täyspitkissä, vaihdellen äänten järjestystä (S A T B — S A B T — S T A B — S T B A — S B A T — S B T A — — A S T B — A S B T — A T S B j.n.e.), kunnes tehtävät pääsevät sujumaan kaikin puolin (nl. 33).

Neljännen äänen lisääntulo aiheuttaa toisten pitentämisen siihen mittaan, että kaikki pääsevät yht'aikaa päättymään.[1] Yhdyssävelten käyttö saattaisi pelkissä täyspitkissä[2] suoritettavat 4-ääniset tehtävät kerrassaan mahdottomiksi.

2. Tasasävelisin iskualoin.

Kun kpt. liikehtii tasasävelissä ja c. f. täyspitkissä, voivat molemmat lisä-äänet jäljitellä joko jompaakumpaa niistä taikka

[1] vrt. s. 11.
[2] vrt. s. 17.

jakautua, niin että toinen jäljittelee toista ja toinen toista.[1] Harjoitukset on suoritettava kussakin näistä kolmesta lajista. Tasasävelten sijalla ja ohella voidaan käyttää myös alkupitkiä.[2]

sh. 34, a. C. f. täyspitkissä, samoin molemmat lisä-äänet, vain kpt. tasasävelissä (nl. 34, a).

sh. 34, b. C. f. täyspitkissä, kpt. ja molemmat lisä-äänet tasasävelissä (34, b).

Altto nousee 6. tahdissa silmänräpäykseksi yli sopraanon.

sh. 34, c. C. f. täyspitkissä, kpt. tasasävelissä, lisä-äänten jakautuessa jäljittelemään molempia (nl. 34, c).

sh. 35, a—c. Kuten 34, a—c, mutta synkooppeineen (nl. 35).

Näitä, kuten seuraaviakin harjoituksia, on suoritettava lisä-äänien jäljittelyyn nähden kaikissa kolmessa eri lajissa (a—c), vaikka emme pidä tarpeellisena laatia esimerkkejä useammasta kuin yhdestä lajista kerrallaan.

Tässä esimerkissä esiintyy, 3. ja 4. tahdissa, rinnakkaisoktaavien välttyminen synkoopin avulla (alton ja basson kesken: *a—g*).

3. Kolmisävelisin iskualoin.

Kolmijakoisessa tahtilajissa ovat tarjolla muuntamattomat ja muunnetut kolmisävelet ynnä loppukoruinen notku eli »muunnettu trokee»[3], tasajakoisessa hyppyri, vastahyppyri ja keskipitkä. Jokainen harjoitus on suoritettava eriksensä sekä kolmi- että tasajakoisena ja sitäpaitsi kolmessa eri lajissa lisä-äänten jäljittelyyn nähden, siis kaikkiaan kuudessa muodossa.

sh. 36, a—f. Kolme säveltä sisältävin iskualoin yhdessä, kahdessa tai kolmessa äänessä, toisten jäljitellessä c. f:ta, erittäin kolmijakoisessa ja tasajakoisessa tahtilajissa (nl. 36).

---

[1] *Schenker.*

[2] vrt. s. 21.

[3] ks. Rytmioppi, s. 219.

sh. 37, a—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 37).
sh. 38, a—f. Kuten ed., mutta sommitellen samassa äänessä 2- ja 3-sävelisiä iskualoja (nl. 38).
sh. 39, a—f Samoin, synkooppeineen (nl. 39).
sh. 40, a—f. Eri äänissä 2- ja 3-sävelisiä iskualoja, neljännen äänen jäljitellessä jompaakumpaa niistä taikka c. f:ta (nl. 40).
sh. 41, a—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 41).

4. Nelisävelin.

Harjoitukset on edelleen suoritettava vaihdellen lisä-äänten jäljittelyä kuten tähän asti. Mutta vain tasajakoinen tahtilaji ulee nyt kyseeseen, joten kukin harjoitus on aikaansaatava kolmessa muodossa. Esimerkeissämme rajoitumme nyt vain synkooppisiin, edellyttäen synkoopittomien suorituksen selviytyvän ilmankin.

sh. 42, a—c. Nelisävelin yhdessä, kahdessa tahi kolmessa äänessä.[1]
sh. 42, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 42).
sh. 43, a—c. Eri äänissä 2- ja 4-sävelisiä iskualoja, neljännen äänen jäljitellessä näitä tahi c. f:ta.[1]
sh. 43, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 43).
sh. 44, a—c Kuten ed., mutta 3- ja 4-sävelisin iskualoin.
sh. 44, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 44).
sh. 45, a. Eri äänissä 2-, 3- ja 4-sävelisiä iskualoja.[2]
sh. 45, b. Samoin, synkooppeineen (nl. 45).

5. Iskuparein eri tahtilajeissa.

Kuten 2- ja 3-äänisissä harjoituksissa, voidaan nytkin c. f:n iskuparintäyteiset pitkät sävelet jakaa useammalle tavulle.[3]

---

[1] *Schenker. — Fétis. — Cherubini.*
[2] *Juon.*
[3] ks. s. 35.

Mutta pelkästään viisi tahi kuusi samanpituista säveltä sisältävien iskuparien harjoittelu on mielestämme 4-äänisessä kpt:ssa yhtä tarpeeton, kuin kahdeksansävelisten 2- ja 3-äänisessä.[1] Siirrymme senvuoksi heti ns. »kukkasellista»[1] vastaavaan vapaaseen rytmivaihteluun kussakin tahtilajissa. Sitävastoin on edelleen lisä-äänissä jäljiteltävä joko c. f:ta tahi kpt:ia taikka jakautuen jäljittelemään kumpaistakin.

sh. 46, a—c. Viisivaihtoisin iskuparein, vapaasti vaihtelevia kantarytmejä yhdessä, kahdessa tahi kolmessa äänessä.
sh. 46, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 46).
sh. 47, a—c. Kuten ed., kolmivaihtoisessa tahtilajissa.
sh. 47, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 47).
sh. 48, a—c. Kuten ed., kolmijakoisessa tahtilajissa.
sh. 48, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 48).
sh. 49, a—c. Kuten ed., tasajakoisessa tahtilajissa.
sh. 49, d—f. Samoin, synkooppeineen (nl. 49).

C. **Koraalisovitelmat.**

Koraalien polyfoninen sovittelu on opiskelulle hyötyisää senvuoksi, että siinä on suoritettavana taiteellinen kokonaisuus, jonka muotopuitteet ovat valmiina tarjolla semmoisinaan ja jossa mielenkiinto siis voi täydesti kohdistua kontrapunktisella jäljittelyllä aikaansaatavaan tunnelmaan. Tunnelmasävyn pohja on saatavissa virren sanoista. Kuitenkaan ei ole syytä niitä nyt enää sovelluttaa eri ääniin ikäänkuin laulettaviksi, vaan äänet on käsiteltävä täysin soittimellisesti (esim. uruilla esitettävinä). *Johan Sebastian Bachin* verrattoman monipuolisissa ja luontehikkaissa koraalisovitelmissa esiintyy kaksi erikoisesti harjoituksiin soveltuvaa tyyppiä, joiden menetelmiin on saatu jo perehtyä tähänastisten tehtäviemme suorituksessa. Edellisessä tyypissä on pääasiana koraalin jäl-

[1] ks. s. 38.

jittely säe säkeeltä kaikissa sitä säestävissä äänissä. Jälkimmäinen tyyppi vaatii eri äänin luonnehtivia aiheita, jotka tulevat jäljittelyn alaisiksi samassa äänessään kautta koko sovitelman. Kumpaisessakin tulee siis kyseeseen sekä jäljittelyä että luonnehtimista, mutta näillä on kummallakin ensi sija omassa lajissaan.

1. Jäljittelevä tyyppi.

Aluksi c. f. vaikenee. Säestävät äänet alkavat toinen toisensa jälkeen, kukin jo etukäteen jäljitellen koraalin 1. säkeen sävelkulkua, tihennetyin aika-arvoin, joko varsinaisessa tahi siirretyssä säveltasossa taikka vastaliikkeessä. Toisten yhtyessä edelliset äänet jatkavat kulkuaan, säestäen uutta tulokasta. Viimeisenä yhtyy sävelkudokseen itse c. f., täys- tahi kolmipitkin, tai jopa iskuparinkin täyttävin sävelin. Silloin muut äänet yhä jatkavat säestävää kulkuaan, vapaasti jäljitellen 1. säkeen aihetta, kunnes c. f. on päässyt säkeensä päätössäveleen asti. Tämän jälkeen joku säestysäänistä esittää koraalin 2. säkeen, kaikkien toisten taas vaietessa ja vähitellen vuorostaan siihen yhtyessä, c. f. taaskin viimeisenä. Samalla lailla jatkuu koraalin käsittely edelleen, säe säkeeltä. Viimeisen c. f.-säkeen päätössävel venytetään useamman tahdin mittaiseksi urkupisteeksi [1], jonka ajalla säestävät äänet, yhä koraalin aiheita jäljitellen, saattavat liikehtimisen täyteläiseen loppuhuipennukseen.

Milloin jossakin äänessä ei satu olemaan tilaa varsinaiselle jäljittelylle, on sävelkulku suoritettava mahdollisimman vähän huomiota herättävästi, ikäänkuin jäljittelyn hyräilevänä jatkona, siis melodisesti asteettain kaartumalla ja rytmillisesti ilman töksähdyksiä soljumalla.

C. f. voi tietenkin esiintyä missä äänessä hyvänsä, jopa vaihdellenkin säe säkeeltä eri äänissä.

---

[1] ks. Harmoniaoppi, s. 165.

*Bach*in koraalisovitelmista ovat seuraavat[1] sävelletyt tämän tyypin mukaisesti, vaikkakin ilman tarkan asettelun säännöttelyä: VI, N:o 13 (6-ääninen), 14, 21, 23, ja 28, sekä VII, N:o 39, 43 ja 58.

Kuten eriteltäessä voidaan havaita, on säveltäjä, luonnehtiakseen kiinteämmin virren sanoja, monin kohdin poikennut tyypin kaavamaisesta suorituksesta, esim. jäljittelemällä edellistenkin koraalisäkeitten aiheita seuraaviin sisältyvien ohella ja asemesta. Näin meneteltäköön harjoituksissakin, jos »vapauksien» avulla aikaansaadaan yhtä vaikuttavaa luonnehtimisen tehostusta.

Muuten tämänmukaisissa harjoitustehtävissämme on tietenkin noudatettava tarkkaa säännöttelyämme, kuten tähänkin asti. Kuitenkin johtuu eräitä poikkeamisia (esim. sävelkertauksia) itse koraalisävelmän laadusta, jota tietysti sitä jäljiteltäessäkin on noudatettava.

sh. 50. Sävellettävä jäljittelevän tyypin mukaisia koraalisovitelmia (nl. 50).

Milloin uusi ääni osuu alkamaan keskellä iskualaa, tulee sen suuntautua konsonanssina toisten äänten iskusäveliin, välittämättä samanaikaisista iskuttomista (ks. 16. ja 17. tahti).

2. Luonnehtiva tyyppi.

Kaikki äänet alkavat samalla kertaa, tahi aivan lyhyitten taukojen erottamina (siis joko kohotahdilla, pääiskulla taikka vajatahdilla). Koraali etenee c. f:na täysin sävelin iskualoittain tahi iskuparittain, säkeitten lomissa vain luonnollista hengitystä suhteellisesti vastaavia taukoja. Säestysäänistä kukin jäljittelee omaa luonnehtivaa aihettansa. Kahdella äänellä voi olla yhteinenkin aihe, jos luonnehtiminen sitä vaatii tai sallii. Aiheitten peräkkäiset jäljittelyt voivat tauoilla erottautua toi-

[1] Johan Sebastian Bachs Compositionen für die Orgel (Griepenkerl und Roitzsch), Peters.

sistaan, jolloin niiden teho käy terävämmäksi tai painavammaksi; mutta se ei ole välttämätöntä, sillä toisinaan virren luonne jo vaatii äänet soljumaan keskeymättä. Viimeisen säkeen päätössävel voi c. f:ssa pidetä urkupisteeksi, kuten jäljittelevässäkin tyypissä. Jos c. f. ei ole bassossa, voi bassoääni yhtyä siihen kaksoisurkupisteeksi.

*Bach*in koraalisovitelmista ovat seuraavat tämän luonnehtivan tyypin mukaiset:

V, N:o 1, 2, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 21, 22, 24, 25, 28, 31, 32, 33, 38, 40, 46, 47, 48, 50, 54, 55, ja 56.

VI, N:o 1, 31 sekä VII, N:o 35.

Sitäpaitsi esiintyy eräissä sovitelmissa myös senkaltaista molempien tyyppien yhdistelmää, että säestävät äänet säe säkeeltä valmistelevat koraalia, ennenkuin se alkaa soida omassa c. f.-äänessään, mutta niiden sävelkulku ei pitäydy koraalin säkeisiin, vaan on vapaasti luonnehtiva. Näitä ovat seuraavat:

VI, N:o 2, 3, 4, 5, 6, 17, 25, 29, 30, 32 sekä VII, N:o 36, 42, 44, 47, 51, 53, 56, 57, 59, 62 ja 63.

K u v i o i m a l l a koraalisävelmää on sovitelman luonnehtimiseen aikaansaatavissa erittäin väkevöityä tehokkuutta. Etenkin laajimmissa, mutta myös moniaissa suppeammissakin sovitelmissaan *Bach* on tämän keinon avulla ilmentänyt syvimpiä elämyksiään. Kaikkiaan kuuluvat tähän ryhmään, vaikka muuten eri tyyppien mukaisina, seuraavat:

V, N:o 6, 10, 17, 26, 27, 30, 41, 42, 45, 49, 51, 52, 53, ja VI, N:o 8, 9, 12, sekä VII, N:o 37, 38, 45, 46 ja 49.

sh. 51, a. Sävellettävä luonnehtivan tyypin mukaisia koraalisovitelmia (nl. 51).

Basson alkupitkät, lomiin sijoittuvine täyspitkineen, ilmentävät ajan juhlallisen verkkaista, mutta varmaa aaltoilua. Tenorissa soi herättävä toitahdus synkooppineen, vastahyppyrineen ja rajataukoineen. Sopraano taas tehostaa adventtikutsun hellää sydämellisyyttä, alton astellessa vakaata, tasaista koraalikulkuaan, mieliin painaen: »Valmistukaatte vastaan!»

sh. 51, b. Sävellettävä virren kaikkia säkeistöjä vastaava koraalimuunnelmasarja, vapaasti käyttämällä joko jäljittelevää tahi luonnehtivaa tyyppiä taikka edellä harjoitettuja kontrapunktilajeja, sen mukaan mikä paraiten ilmentää kunkin säkeistön sisältämää tunnelmaa. Alkusäkeistö voidaan, jos halutaan, sovittaa homofonisestikin. Kuitenkin on silloin hyvä tarkistaa eri äänien liikehtiminen myös melodiselta kannalta, jotta ei tyyli tulisi aivan vastakohtaiseksi muissa säkeistöissä vallitsevalle polyfonialle.

D. **Palestrina-tyyli.**

Jos opiskelija, aherrettuaan tähänastiset polyfoniset harjoituksemme päästä päähän, haluaa perehtyä siihen erikoiseen sopusuhtaisinta kuulakkuutta edustavaan kirkkotyyliin, joka kehittyi 16. vuosisadan aikana ja huipentui kuuluisan roomalaisen säveltäjämestarin saavuttamattomiin tuotteisiin, on alettava työ alusta vielä kerran ja suoritettava harjoitukset uudelleen, ottamalla huomioon tämän tyylilajin erikoisvaatimukset. [1]

Siinä on ensinnäkin todettava, että kukin polyfoninen tyylilaji sisältää kontrapunktin opiskeluun nähden omat erikoisarvonsa, joita opiskelija pääsee omaksumaan juuri sen tyylin ja vain sen yhteydessä. Palestrinatyylin epäilemättömänä erikoisuutena on olla suorastaan ihanteellisena perustuksena sille, ken pyrkii oppimaan, miten sanan tarkimmassa mielessä laulunomaiset sävelmät pääsevät sommittautumaan keskenänsä, niin että ne säilyttävät vapaan kehittymismahdollisuutensa, samalla kun aikaansaadaan niiden yhteissoinnissa mitä suurinta puhtautta ja jaloutta. Pääasiana on tietenkin tutustua itse P a l e s t r i n a n ja hänen samantyylisten aikalaistensa teoksiin,

[1] Teemme niistä selkoa toht. K. J e p p e s e n i n sitävarten ystävällisesti laatimaa käsikirjoitusta mukaillen.

mutta kontrapunktisilla harjoituksilla on myös oma merkityksensä tämän päämäärän saavuttamisessa.

1. Melodiset tyyliainekset.

Palestrinatyylinen melodiikka on verrattuna uudemman ajan musiikkiin erikoisen vapaa metrillisessä suhteessa eli säe- ja lausekerakenteeseen nähden ja vastaavassa määrässä tarkasti säännötelty säveltasollisen kulkunsa puolesta. Sävelmäin mitallinen rakenne taipuu harvoin, jos koskaan, muuten niin tavalliseen parilliseen yleismuotoiluun (n.s. »nelikulmaisuuteen»); sitävastoin niissä ilmenee runsaasti vapaampaa eurytmistä vastineisuutta, kuten esim. myös gregoriaanisissa sävelmissä, joihin *Palestrinan* tuotanto pääosaltaan pohjautuukin. Näin niissä on havaittavana väkevöityä sisäistä yhtenäisyyttä, samalla kuin välttyy kaikki rakenneainesten kaavamainen (sekvenssimäinen) kertautuminen.

Intervalleihin nähden Palestrinatyylissä noudatetaan pääasiassa samoja säännöttelyohjeita, mitä olemme tähänastisissa harjoituksissamme pitäneet tarpeellisina, kuitenkin seuraavin lisärajoituksin:

1) muunnesäveliä on käytettävä entistä säästeliäämmin,

2) pieni seksti sallitaan vain ylöspäisenä, suurta sekstiä ei lainkaan.

Toisaalta kuitenkin ovat murtosoinnut käytettävissä silloin tällöin, kunhan ne vaan eivät niin tiheään esiinny, että sävelmä siitä saisi leimansa.

Ylimalkaan on palestrinalaiselle melodiikalle ominaista, että välttyy kaikki, mikä vaikuttaisi kovin erikoiselta tai rohkealta. Niinpä kartetaan ylen voimakkaita melodisia korostuksia ja pyritään senvuoksi suurempien hyppyjen vastapainoksi kääntämään sävelkulku niiden jälestä asteettain vastakkaiseen suuntaan (joten hyppy siis ikäänkuin »täytetään»). Harvoin tavataan kahta samansuuntaista hyppyä (tahi useampia) peräkkäin. Mil-

loin niitä poikkeuksellisesti käytetään, esiintyy pienempi hyppy korkeammalla tasolla kuin laajempi, niin että siis ylöspäisessä sävelkulussa pienempi seuraa laajemman jälessä, mutta alaspäisessä käy sen edellä. Samoin on laita, milloin hyppyyn liittyy asteettaista liikettä samaan suuntaan.

Näin ilmenee alati pyrkimystä melodiikan sopusointuiseen tyyneyteen, mutta se ei milloinkaan eksy ikävystyttäväksi kankeudeksi. Päinvastoin on ihanteena aikaansaada melodiseen kaarrokseen reipasta tarmokkuutta, joskin hyvinkin hillittyä. Ei siis ole siedettävä paikoilleen tarrautumista tai voimatonta saman kertailua. Varsinkin on melodisiin huippukohtiin nähden varottava, ettei ylin säveltaso liian lähellä itsensä edellä esiinny heikentämässä tehoansa. Kaiken kaikkiaan on mitä harvinaisin levon ja liikkeen tasapainoisuus palestrinalaisen melodiikan varmastikin arvokkain ominaisuus.

2. *Sointuisuus.*

Äänten sointuilemisessa ilmenee sama pidättyväisyys kaikkeen ylen väkevään taikka epäselvään tehoisuuteen nähden. Paitsi dissonanssien tarkkaa säännöttelyä sävelkulun puolesta vaaditaan vielä, että ne esiintyvät vain sellaisilla kohdilla, missä ne eivät pääse ylen voimakkaasti tehoamaan. Yksityiskohtaisesti nämä seikat selviävät niiden rytmilajien yhteydessä, joita eri ääniä varten olemme käyttäneet kontrapunktisissa harjoituksissamme. Näistä »lajeista», kuten niitä on nimitetty, oli kuitenkin vain harvoja vanhastaan käytännössä. Uudempina aikoina niitä on lisäelty ja tässä oppijaksomme osassa olemme niitä kehitelleet mahdollisimman kaikenpuoliseen rytmilliseen runsauteen. Palestrinatyyli kyllä rajoittuu rytmiikassaan kaikkein tasaisimpiin ja yksinkertaisimpiin sommitteisiin, minkävuoksi sen nykyiset harrastajat eivät pidä tarpeellisena suorittaa harjoituksia useammissa kuin viidessä 16. vuosisadalta periytyneessä »lajissa». Sentähden kohdistetaankin tässä sointuisuussäännöttely yksinomaan näihin. Mutta mikään ei

estä ulottamasta näitä tyyliharjoituksia koko järjestelmäämme sen täydessä laajuudessa. Tulos ei tosin eräissä tapauksissa tulisi tarkasti puhdastyyliseksi, juuri kiihkeämmän rytmiaineksen vuoksi, mutta omanlaisena tyyliristeilynä tämäkin harjaantuminen epäilemättä voi olla hyödyksi opiskelijalle. Sitäpaitsi on varsin todennäköistä, että nykyaikaisen säveltäjän eläytyessä Palestrinatyyliin juuri rytmillisessä suhteessa on välttämätöntä sitä kehitellä monipuolisemmaksi, jos mieli saada tulokseksi elävästi pulppuavaa ja tehoavaa taidetta. Selostamme siis tyylipiirteet tässä noiden mainittujen »lajien» puitteissa, edellyttäen että opiskelija sekä innostuu että kykenee ne sovelluttamaan toisiinkin näitä monipuolisempiin rytmisommitteisiin.

a. *Ensimmäinen laji*, kaksiäänisenä (= sh. 1, b. ja 2).

C a n t u s f i r m u s valitaan yksinomaan varsinaisista »kirkkosävellajeista».[1] Kontrapunktissa on pelkkiä t ä y s p i t k i ä kuten c. f:ssakin. Ensimmäisen ja viimeisen intervallisuhteen äänien välillä tulee olla a v o s ä v y i n e n priimi, oktaavi tai kvintti. Priimiä ei pidä keskemmällä käyttää lainkaan. Muuten säännöttely on tähänastisemme kaltainen.

b. *Toinen laji*, kaksiäänisenä (= sh. 5, a—b).

Kpt:ssa on t a s a s ä v e l i ä, vastaamassa c. f:n täyspitkiä. Iskuttomina dissonansseina käytetään vain l o m a s ä v e l i ä (ei siis sivusäveliä). P r i i m i ä sopii käyttää keskemmälläkin sävelkulkua iskuttomana, mieluimmin niin että siihen vie hyppy ja siitä lähtee astekulku päinvastaiseen suuntaan. I s k u o k t a a v e j a ja -k v i n t t e j ä voidaan käyttää varoen (siis vain joskus). Muuten säännöttely on tässäkin sama kuin tähänastinen.

c. *Kolmas laji*, kaksiäänisenä (= sh. 17, a—b).

Kpt:ssa on n e l i s ä v e l i ä, vastaamassa c. f:n täyspitkiä. Dissonanssit ovat käytettävissä v a i n nelisävelten 2. ja 4. sävelellä (ei siis 3:nnella), mutta nyt sekä loma- että sivusävelinä.

---

[1] ks. S ä v e l o p p i, s. 457. (Jopa pitävät monet tyylin kannattajat tärkeänä pitäytyä harjoituksissa ns. »vanhoihin» klaaveihin, ja aivan yleistä on kontrapunktiharjoitusten tahdittaminen h a r v e n n e t t u i h i n iskualoihin, c. f. kokonuoteissa).

Sivusävelet esiintyvät kuitenkin Palestrinatyylissä enimmäkseen alapuolisina, harvemmin yläpuolisina, etenkään ei nelisävelen 2. sävelellä (esim. ei: *f—g—f—e*). Melodisena erikoisuutena on mainittava, että nelisävelen 1. ja 3. sävelestä ei ylöspäinen hyppy ole sallittu (esim. ei: *f—a—g—f*, eikä: *a—g—f—a*). Priimi saa esiintyä iskuttomana millä kohdilla hyvänsä, mutta ei iskutettuna.

Vastoin tähänastista säännöttelyämme on eräänlainen vaihtosävel (»cambiata») Palestrinatyylissä sallittu, jopa mielellään käytetty.[1] Se esiintyy siinä tehokkaana keinona muuten uhkaavan liikanaisen siloisuuden ehkäisemiseksi. Tämä hajasävel on oikeastaan alaspäinen lomasävel, jonka säännöllinen eteneminen keskeytyy siten, että väliin tulee seuraavan runkosävelen alapuolinen sivusävel (siis hajasävelen alaterssi). Tämä «cambiata» voi esiintyä joko nelisävelen 2. tahi 4. sävelellä (nl. 51, c).

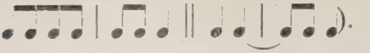
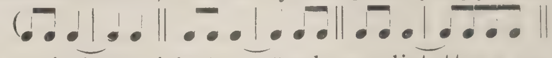
d. *Neljäs laji,* kaksiäänisenä (= sh. 8, a—b).

Kpt:ssa on tasasäveliä, vastaamassa c. f:n täyspitkiä, mutta synkooppeja mahdollisimman tiheässä, niin että synkoopittomat kohdat esiintyvät vain hätävarana. Synkooppina eivät kuitenkaan ole käytettävissä mitkä dissonanssit tahansa. Jos kpt. on ylä-äänessä, olkoon synkooppina joko septimi (purkautuen sekstiksi) tahi kvartti (purkautuen terssiksi). Mutta jos kpt. on alaäänessä, on vain sekunti sallittu (terssiksi purkautuva). Konsonanssisynkooppeja voidaan tietenkin käyttää minkälaisia hyvänsä.

e. *Viides laji,* kaksiäänisenä (= sh. 24, b—c).

Tässä lajissa käytetään kaikkien edellisten rytmejä vapaasti vaihdellen ja sommitellen. Niiden lisäksi ovat käytettävissä myös hyppyrit ja vastahyppyrit sekä jälkimmäisistä lähtevät synkoopit. Nelisävelistä tai hyppyreistä lähteviä synkooppeja ei juuri sallita. Vastahyppyrin kireäsävyinen teho on lievennettävä siten, että sen edellä käy joko hyppyri tai neli-

[1] ks. s. 30.

sävel taikka synkoopilla siihen yhtyvä tasasävel (). Ilman näitä edeltämyksiä on vasta-hyppyri käytettävissä vain siten, että se synkoopilla yhtyy seuraavaan iskualaan (). Alkupitkän iskuton sävel on alistettava samoihin säännöksiin kuin nelisävelen 4. sävel. Hyppyrissä voi keskimmäinen sävel olla dissonanssi, jos sävelkulku siinä etenee asteettain alaspäin (nl. 51, d). Ylöspäisessä astekulussa sekä kaikessa muussa on hyppyrin keskimmäisen sävelen oltava konsonanssi. »Cambiata»-vaihtosävel voi esiintyä myös alkupitkän iskuttomana (nl. 51, e). Erikoisina lopukemuotoina on mainittava korusävelinen vastahyppyri (nl. 51, f) sekä sävelkertauksella tasasävelestä muodostunut, synkooppien reunustama ns. »portamento» (nl. 51, g).

Viidennessä lajissa, johon edelliset vain ovat valmistuksena, on tarkoitus kehittää tarjoutuvia rikkaampia rytmillisiä mahdollisuuksia. Saavutettavana ihanteena on tässä, kuten muutenkin koko tyylissä, sopusuhtainen tasapaino liikkeen ja levon kesken. On siis vältettävä kaikkea, mikä voi vaikuttaa äkkinäiseltä tahi kankealta ja siten ehkäistä rytmin sujuvuutta ja elimellisyyttä. Vaihtelevaisuus on kyllä tarpeen, mutta yhtä tärkeä on myös vastakohtien tasoitus.

f. *Kolmiäänisyyden säännöttely.*

Kolmiäänisessä kontrapunktissa riittää ylipäänsä sama säännöttely kuin kaksiäänisessä. Seuraavat helpotukset tulevat sitäpaitsi tarjolle:

1) »peitettyjä» oktaaveja ja kvinttejä sopii silloin tällöin käyttää, kun jompikumpi äänistä etenee asteettain,

2) kvartin käyttö tähänastisen säännöttelymme mukaisesti. [1]

---

[1] ks. s. 16.

Kolmiäänisissä harjoituksissa yhdistetään täyspitkäiseen c. f:een ensin

1) kaksi kpt:ia täyspitkissä (=sh.3, a—f), sitten
2) toinen täyspitkissä, toinen tasasävelissä (=sh. 6,a),
3) toinen täyspitkissä, toinen nelisävelissä (=sh. 17, c),
4) toinen tasasävelissä, toinen nelisävelissä (=sh. 20, b).

Viimemainitussa tapauksessa ei tasasävelen iskuton saa olla dissonanssi.

Jos kpt:eista toinen on nelisävelissä, mutta toinen synkoopillisissa tasasävelissä (=sh. 21, b), voi poikkeuksellisesti nelisävelen 1. sävel olla dissonanssi suhteessansa synkoopin pidätyssäveleen. Ehtona on vain, että nelisävel siitä 3. säveleensä saakka etenee asteettain joko ylös tai alas taikka edestakaisin.

Jos molemmissa kpt:eissa on vapaasti vaihtelevia iskualoja (=sh. 24, d—e), voi nelisävelen 3. sävel olla dissonanssi, kunhan koko nelisävel liikkuu asteettain alaspäin ja sävelkulku sitten 4.sävelestä seuraavaan iskuun kääntyy asteettaisena ylös. Mutta sitäpaitsi vaaditaan, että toisessa kpt.-äänessä on tasasävel, joka synkooppina yhtyy seuraavaan iskualaan (nl. 51, h).

Poikkeuksellisesti sallitaan myös nelisävelten iskuttomien sävelien kahdessa eri äänessä yhtaikaa esiintyessään joutua kireään riitasuhteeseen keskenänsä, kunhan ne vaan suhtautuvat säännöttelyn mukaisesti c. f:een tai muihin hitaammissa kestoissa liikkuviin ääniin. Sama koskee myös hyppyrin iskuttomia sekä vastahyppyrin 2. säveltä (nl. 51, i).

g. *Neliäänisyyden säännöttely.*

Neliäänisissä harjoituksissa (=sh. 33, 34, 35, 42, 43, 49) on noudatettava samoja ohjeita kuin kolmiäänisissäkin. Ellei näissä harjoituksissa jo ole voitu säännöttelyn ohella käyttää jäljittelyä, on sitä vielä erittäin harjoitettava Palestrina-tyylin puitteissa. Myöhemmin, kun kaanon- ja fuugaharjoittelu »vapaassa» tyylissä on suoritettu, sopii lisäksi harjaantua

Palestriinatyyliseenkin f u g a t o-tekniikkaan [1] minkä jälkeen tie on avoin yrityksiin sentyylisten motettien ja messujen säveltämiselle. Tietenkin on välttämättömänä edellytyksenä tutustuminen alkuperäisiin teoksiin tyylin kukoistusajalta. Käsillä oleva näyte niistä sisältyy äskettäin julkaistuun suomalaiseen »Vesperale»-kokoelmaan (Uudenvuoden vesperin alkukuoro).

---

[1] ks. s. 106.

II LUKU.

Kaanon.

Kaanon (kreikk. = ohje) on tarkkaa jäljittelyä, jossa vain siirto tahi käännös (eli vastaliike) tulee kyseeseen. [1] Vapaaseen jäljittelyyn kuuluva intervallivaihdos ja osittaiskäännös [2] eivät kumpikaan sovellu kaanoniin, eikä rytmimuunteluistakaan [3] muut kuin täydellinen tihennys ja harvennus. Kaanonin käyttö on niinmuodoin jotakuinkin sidottua ja hankalaa ja supistuu senvuoksi hyvin ahtaalle alalle, jotavastoin vapaata jäljittelyä tavataan miltei kaikessa musiikissa. Koska sävelkorva ei niin suuresti pidä väliä jäljittelyn tarkkuudesta, vaan yhtä suurella kiinnostuksella seuraa vapaatakin jäljittelyä, jopa viehättyykin erikoisesti tämän tuottamasta vaihtelusta ja kehittelystä [4], ei kaanonin tarkkuuden noudattaminen palkitse sen vaatimaa erinomaista vaivannäköä eikä sen aiheuttamaa innoituksen kahliutumista. Vain lyhyissä pätkissä kaanon tehoaa tuoreelta ja näppärältä, etenkin humoristisessa mielessä käytettynä.

Tästä huolimatta emme ole tahtoneet poistaa kaanonin harjoittelua opetusjärjestelmästämme »turhana kiusana», [5] vaan käytämme sitä soveliaana siirtymisenä tarkasta asettelusta vapaaseen. Kaanonia on nimittäin jäljitte-

---

[1] ks. Säveloppi, s. 491—3.

[2] ks. Säveloppi, s. 493—4.

[3] ks. Säveloppi. s. 494—5.

[4] ks. s. 11.

[5] kuten esim. *Bellermann.*

lynsä ankaruuden vuoksi miltei mahdoton suorittaa tarkan asettelun siteissä. Täten se itsestään aiheuttaa ja pelkästään onnistuakseen jo vaatii niiden höllentämistä.

A. Vapaa asettelu.

Tarkan asettelun harjoittamisella on pääasiallisesti vain pedagoginen tarkoitus [1], joskin sitä erikoisesti vielä tyylittelemällä voidaan käyttää totuttautumiseksi jonkin määrätyn aikakauden tahi suurmestarin, esim. *Palestrinan* [2] sävellystekniikkaan. Mutta varsinaisiin sävellystehtäviin siirryttäessä ei opiskelijaa ole sidottava vanhentuneisiin sääntöihin, vaan johdatettava *Bachin* ja *Händelin* polyfoniaan [3], jonka rakenne on yhä nykyisenkin pohjana, lukuunottamatta tietysti kaikkein uutukaisinta, mistään tonaalisesta perustasta välittämätöntä. On myös tehtävä ero laulullisen ja soittimellisen (vokaali- ja instrumentaali-) polyfonian välillä. [3] Mutta koska lauluäänten vaatimukset on jo otettu varteen tarkan asettelun puitteissa, on asiallisinta nyt vapaan asettelun yhteydessä käsitellä ääntenkuljetusta ensimmältä sen täydessä soittimellisessa vapaudessa, edellytyksenä vain melodisen liikehtimisen yleinen tonaalinen tajuttavuus. Fuugassa kyllä vokaalisen ja instrumentaalisen käsittelyn vastakohtaisuus saa jälleen käytännöllistä merkitystä.

Erotukseksi tarkasta asettelusta ovat seuraavat seikat vapaalle ominaiset: [4]

1) i s k u t e t u t d i s s o n a n s s i t, muutkin kuin pidätykset,

2) h a j a s ä v e l t e n vapaampi käyttö.

Koska hajasäveletkin ovat tarkassa asettelussa ennen kaikkea juuri iskusuhteitten sitomina, voidaan uudemman ajan

---

[1] ks. s. 6.

[2] ks. s. 47.

[3] *Krehl.*

[4] *Macpherson.*

polyfonian vapaus määritellä pääasiassa siksi, että iskusävelten ja iskuttomain ero lakkaa vaikuttamasta äänten kuljetukseen.[1] Eron taiteellinen vaikutus ei tietenkään silti häviä olemattomaksi. Päinvastoin, juuri tehostaessaan iskutuksen luonnollisia perustavia suhteita[2] tarkka asettelu semmoisenaan edustaa polyfonisen liikehtimisen luontevinta pohjavirtausta, johon verrattuna kaikenlainen vapaan asettelun tuottama poikkeaminen sen säännöttelystä sisältää vastaavaa taiteellista jännittyneisyyttä. Niinpä siis vapaakin asettelu aina lähenee tarkkaa, sikäli kuin poikkeamisten aiheuttamaa jännitystä ei tarvita.

Tarkastaen edellisessä luvussa esittämiämme säännöttelyohjeita havaitsemme nyt seuraavat muutokset niihin tehtäviksi siirtyessämme vapaaseen asetteluun:

1) C a n t u s f i r m u s t a ei enää tarvita.

2) S a n o j a ei myöskään tarvita, eikä äänten l i i k k u m i s a l a n tarvitse rajoittua määrättyjen lauluäänien mahdollisuuksiin.

3) S ä v e l k e r t a u s on sallittava, samoin s ä v e l r y h m ä n kertaus.

4) M u r t o s o i n t u j a, y l i n o u s e v i a ja v ä h e n n e t t y j ä intervalleja, kaikenkaltaisia h y p p y j ä ja intervalli-y h t y m i ä, sekä t r i t o n u s t a ynnä k r o m a t i s i a $^1/_2$-askelia ei ole syytä välttää.

5) Äänten r i s t e i l y k i n käy päinsä.

6) Iskusävelten keskinäisissä suhteissa ovat d i s s o n a n s s i t pidettävät konsonanssien veroisina, etenkin milloin ne aiheutuvat h a j a s ä v e l i s t ä taikka sisältyvät tavallisimmin käytettyihin riitasointuihin (esim. h u i p p u s e p t i m i ja l e p o s e k s t i).

7) S y n k o o p p i voi alkaa dissonanssina ja päättyä konsonanssina, siis päinvastoin kuin mikä tähän asti on ollut yksinomaan sallittua.

8) P i d ä t y s saa purkautua y l ö s kinpäin.[3]

---

[1] *Griesbacher.*

[2] ks. R y t m i o p p i, s. 24.

[3] ks. H a r m o n i a o p p i, s. 187.

9) H a j a s ä v e l i e n ei tarvitse asteettain tulla ja mennä. Täten käyvät loma- ja sivusävelten ohella myös v a i h t o- ja e n n a k k o s ä v e l e t[1] käyttökelpoisiksi.

10) Basson iskusäveleen voivat toiset äänet suhtautua myös k v a r t t i n a, (kuitenkin vain puhtaana, paitsi milloin on kyseessä hajasäveliä taikka pidätyksiä).

11) »Peitetyt» oktaavit, kvintit ja priimit ovat sallittavat 2- ja 3-äänisessä asettelussa yhtähyvin kuin 4-äänisessä, samoin ääriäänten kesken yhtähyvin kuin väliäänten. Poikkeuksena olkoon vain samansuuntainen liikehtiminen s e p t i m i s t ä tahi n o o n a s t a oktaaviin sekä s e k u n n i s t a priimiin, sillä sellaisessa äänet enimmiten sekottuvat toisiinsa mitä kömpelöimmin.

12) Pidätyksen purkaussävel saa esiintyä toisessa äänessä silloinkin, kun itse pidätys soi toisessa.[2]

13) Pidätyksen ja sen purkauksen l o m a a n voi sijoittua joku muu konsonanssisävel. Myös voidaan itse pidätys varustaa sivu- taikka vaihtosävelellä.

14) Nelisävelten yhteydessä esiintyviä synkooppeja ei tarvitse valmistaa h y p y l l ä.

15) Kantarytmien ohella ovat myös k o r u s ä v e l e t ja s i s ä t a u o t käytettävissä.[3]

15) Iskualan keskellä saa, etenkin lopuketta valmistamassa tahi muuten kiihkomieltä ilmentäen, esiintyä e p ä i s k u k o n s o n a n s s i[4], jonka sävelet eivät suhtaudu edeltäviin iskusäveliin säännöttelyn mukaisesti.

Varteenotettavaksi jäävät vapaaseen asetteluun vain seuraavat k i e l l o t:

1) ei rinnakkaisia oktaaveja, priimejä eikä kvinttejä,
2) ei iskujen kesken rinnakkaisoktaaveja,
3) ei liiaksi peräkkäisiä rinnakkaisia terssejä ja sekstejä,

---

[1] ks. H a r m o n i a o p p i, s. 135, 152.
[2] vrt. H a r m o n i a o p p i, s. 189.
[3] ks. R y t m i o p p i, s. 145, 151.
[4] vrt. H a r m o n i a o p p i, s. 69.

4) ei oktaavista samansuuntaisesti septimiin eikä noonaan, eikä priimistä samansuuntaisesti sekuntiin,
5) ei septimistä tai noonasta samansuuntaisesti oktaaviin, eikä sekunnista samansuuntaisesti priimiin,
6) synkoopin iskuton alkupuoli ei saa olla lyhyempi kuin sen iskutettu jatko-osa.

Poikkeus 4.kohdasta: oktaavista septimiin samansuuntainen kulku on sallittava
a) saavuttaessa septimisekstisoinnun sekstiin ja septimiin (nl. 52, a),
b) liikehdittäessä soinnun kvintistä ja tämän oktaavista kvintin alapuoliseen johtosäveleen ynnä saman soinnun terssiin (nl. 52, b).

B. **Siirtokaanon.**

Siirtämätöntä kaanonia käytetään usein lastenlauluissa, jopa 3- ja 4-äänisenä (ns. »seurakaanon»). Äänet risteilevät silloin alinomaa, kun ne kaikki liikkuvat samalla äänialueella. Sävelmän rakenne on tällöin mahdollisimman jännittämätön, tavallisesti vain saman (perus-) soinnun runkoa kiertelevä. Muuten syntyisikin helposti kovin räikeitä riitasuhteita. Voimme tämän lajin jättää sikseen sitä suuremmalla syyllä, kun oktaaviin siirretty kaanon sisältää samat sävelelliset suhteet, mutta runsastettuina eri liikunta-alan lisäämillä vastakohtaisuusvaikutuksilla.

1. Oktaavisiirto.

Kaanon-harjoitukset on sijoitettava 4-säkeisen parillisen lausekkeen puitteisiin, siis käytettävistä pienoismuodoista yksinkertaisimpaan ja selvimpään.[1] Tästä koituu se etu, että sävellyksen rakenteellinen kokoonpano ei

---

[1] ks. Rytmioppi, s. 360.

vaadi mitään sen enempää harkintaa. Samalla välttyy myös kaanonia muuten varsin helposti uhkaava jonomainen pitkäveteisyys.

Jäljittelevä ääni voi alkaa mieluimmin yhtä tai kahta iskualaa taikkapa kokonaista säettä edeltävän äänen perästä. Täten se myös ulottuu saman verran edeltävää päätöstä kauemmaksi. Jos tämä loppupätkä muodostetaan siten, että se sopii säestämään edeltävän äänen alkua, niin kaanonista tulee n.s.»loppumaton» eli mielin määrin yhä uudelleen kertautuva. Kuitenkin on tehtävään silloin liitettävä v a i h t o e h t o i n e n p ä ä t ö s, jossa molemmat äänet saapuvat yhteiseen lopukkeeseen. Tällöin voi viimeinen iskuala jäädä vapaaksi jäljittelyn siteistä.

Jäljittelyn seuratessa jo $^1/_2$ iskualan perästä vaihtuvat kaikki iskusävelet iskuttomiksi ja yhtä monet iskuttomat iskusäveliksi. Tämänlainen rytmisuhteitten muutos vaikeuttaa melkoisesti jäljittelyn tajuamista, joten sitä harvoin tavataan.

Rytmillisesti ja tonaalisesti selviin ja suhdallisiin säeparien l o p u k k e i s i i n on kiinnitettävä huomiota.

Sopivia a l k u s ä k e i t ä on tarjolla Rytmiopin sävellysharjoitusesimerkeissä, mutta niitä voidaan tietysti sepittää myös tuoreeltaan.

Jäljiteltävä ääni on käytännöllisimmin sävellettävissä s ä k e e t t ä i n, niin että kunkin säkeen jäljittely sijoitetaan valmiina toiseen ääneen ja senjälkeen korjataan kummankin sävelkulkua, sikäli kuin jäljittely sen tekee välttämättömäksi. Näin menetellen kaanonin melodiikka paraiten säilyy pirteänä ja tehoisana.

Oktaavikaanonissa käy kuitenkin helposti niin, että sävelmän kulku takertuu kiinni samaan sointupohjaan, kun uuden sävelryhmän säestimenä aina on lähinnä edellinen. Tämä uhka välttyy siten, että uusi sävelkulku sepitetään kahta erilaista harmonista »valaistusta» sietäväksi ja se sitten jäljiteltynä saa uuden sointupohjan mukaisen säestimen. Hyvän tilaisuuden siihen suovat etenkin iskuilla esiintyvät loma- ja sivusävelet.

sh. 52. Sävellettävä 2-äänisiä 4-säkeisiä parillisia lausekkeita, kaanon ylä- tahi ala-oktaavissa (nl. 52, c—d).

c) Alkusäe on *Beethovenin;* 4.tahdissa ylä-äänen iskuton on esivaihtosävel, 7. ja 8. tahdissa on iskulla sivusävel sekä sävelkulussa ryhmän kertaus (*cded — cded*); 12. ja 15. tahdissa on samoin iskulla sivusävel, 13. tahdissa näennäinen konsonanssi (*f, a*), vaikka kuitenkin todellisuudessa on esivaihtosävel kummassakin äänessä (*-e, -g*); 17. tahdissa on ensin jälkivaihtosävel ja sitten esivaihtosävel, 18. tahdissa taas alaäänessä esivaihtosävel. Itsestään selvää on, miten oleellisesti kaanonin sujuvuus ja luontevuus riippuu näistä tässä mainituista »vapauksista».

d) Esivaihtosävel on 4., 7. ja 10. tahdissa, iskulla lomasävel 12. tahdissa, epäiskukonsonanssi 15. tahdissa. Alkusäe on *Draeseken.*

Useampi kuin 2-ääninen kaanon on monin verroin hankalampi saada luontevaksi ja kiintoisaksi, ja tuloksen erikoisteho verraten vapaaseen jäljittelyyn on vieläkin heikompi kuin 2-äänisessä. Jätämme senvuoksi sellaisten harjoittelun niiden asiaksi, joita se huvittaa, ja muodostamme useampiäänisissä tehtävissämme kolmannen ja neljännen äänen vapaasti 2-äänistä kaanonia säestäväksi. Tällöin on käytännöllisintä laatia ensin kaanon valmiiksi ja vasta sitten sijoittaa lisä-äänet täytteeksi. Näissäkin on kuitenkin sävelkulku huoliteltava melodisesti luontevaksi ja kokonaistunnelmaa tehostavasti sekä rytmilliseen yleissujuvuuteen nähden kaanonääniä täydentäväksi.

sh. 53, a—b. Sävellettävä 3- ja 4-äänisiä lausekkeita (parillisia, 4-säkeisiä), oktaavikaanon kahdessa äänessä (nl. 53, a—b).

a) Alkusäe on *Beethoven*in. Esivaihtosäveliä on 4:nnessä sekä päätöstahdissa, lomasäveliä iskulla on 3., 4. ja 7. tahdissa, ylöspäin purkautuvia pidätyksiä 2. ja 6. tahdissa sekä epäiskukonsonansseja 8. ja 9. tahdissa. Harmonisen »valaistuksen » vaihdos on 4. ja 5. tahdissa.

b) Alkusäe on suomalaisesta hengellisestä kansansävelmästä. Korusävelien runsaus johtuu hitaasta aikamitasta.

2. Sekuntisiirto.

Varsinainen sekuntikaanon saattaa äänet alinomaiseen risteilyyn kuten siirtämätönkin kaanon. Senvuoksi sekin mieluimmin siirretään oktaavia ylemmäs taikka alemmas, joten siitä asiallisesti syntyy noona- tahi septimisiirto, vaikka nimitystä käytetäänkin sekunti-intervallin mukaisena. Samoin menetellään yleisesti muittenkin siirtojen suhteen. Ei siis oktaavin tai useamman lisäys siirrossa vaikuta muutosta nimitykseen, niinkuin se ei muuta oleellisesti siirron luonnettakaan.

Sekuntisiirrossa on tarjolla se etu, että sävelkulun sointupohja aina vaihtuu jäljitellessä. Samoin vaihtuu usein myös intervallin laatu, nimittäin suuresta pieneksi, puhtaasta vähennetyksi tai ylinousevaksi, sekä päinvastoin. Tämän lisäksi voidaan sitä kromatisen ylennyksen ja alennuksen avulla joko muuttaa taikka säilyttää.

sh. 54, a—b. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, (ylä- tahi ala-) sekuntikaanon kahdessa äänessä (nl. 54, a—b).

a) Alkusäe on *Schumann*in. Alaäänen iskuton sävel 3. ja 10. tahdissa suhtautuu ylä-äänen iskusäveleen vähennettynä kvinttinä, puhtaan asemesta; 4. tahdissa on keskiäänen pidätyksen purkaus alaäänen iskusävelen kvartti, 6. tahdissa on epäiskukonsonanssi, 7. tahdissa iskulla esivaihtosävel. Kromatinen muunnos jäljittelyyn on tehty 11. tahdissa. b) Alkusäe on tässäkin *Schumann*in. Dissonanssi-isku on 6., 8., 10. ja 14. tahdissa (huippuseptimi- ja rinnakkainen leposekstisointu). Muut »vapaudet» ovat ennen jo mainittujen laatuisia.

3. Terssisiirto.

Terssikaanonkin esiintyy enimmiten siirrettynä sekstiksi tahi deesimaksi. Intervallien laatu vaihtuu usein, kuten sekuntikaanonissa, mutta takertumista samaan sointupohjaan on tässä taas jonkinverran varottava.

sh. 55, a—b. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, (ylätahi ala-) terssikaanon kahdessa äänessä (nl. 55, a—b).

a) alkusäe on *Beethovenin*. Kromatisia $^1/_2$-askelia on 1., 3., 4. ja 6. tahdissa. Alaäänen septimihyppy 7. tahdissa vastaa oikeastaan alaspäistä sekuntiaskelta, siis lomasävelitse liikehtivää astekulkua; 9. tahdin alkuiskulla on perusseptimisointu ja sen viimeisellä $^1/_8$-nuotilla epäiskukonsonanssi. Muuten esiintyy vain entisiä »vapauksia».

b) Alkusäe on *Tschaikovskin*. Epäiskukonsonanssi on 3. ja 4. tahdin edellisissä iskualoissa; 9. tahdissa on ylä-äänen sävelkulussa sekä jälki- että esivaihtosävel (*e*, *cis*), joista ensinmainittu oikeastaan on vain jälkimmäisen keskeyttämä lomasävel.

4. Kvartti- ja kvinttisiirto.

Kvartti- ja kvinttikaanonia käytetään sekä semmoisenaan että siirrettynä oktaavia loitommalle. Yläkvintti ja alakvartti vievät sävelmän huippusävelalaan, alakvintti ja yläkvartti leposävelalaan päin. Tästä johtuu helpon sävelalavaihdoksen etuisuus, mutta myös takaisinpääsyn hankaluus. Kromatiset muuntelut ovat silloin hyväksi avuksi. Kvintti- ja kvarttikaanonia on tärkeä harjoittaa senkin vuoksi, että siitä on hyötyä fuugatekniikkaan nähden.

sh. 56, a—b. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, kvarttitahi kvinttikaanon kahdessa äänessä (nl. 56, a—b).

a) Alkusäe on *Haydnin*. Jäljittelyn alussa on pirteä ennakkosävel.

b) Alkusäe on *Brahmsin*. Epäiskukonsonanssit 2. ja 3. tahdissa tuottavat aiheeseen alunpitäen kiihkeätä tunnesävyä. Sitten ne vielä uudistuvat hajasävelten tehostamina 5., 6. ja 7. tahdissa, minkä jälkeen polyfoninen teho jälkimmäisessä säeparissa käy pehmeämmäksi. Sävelmän lopussa taas katkottu lomasävel (*dis* 16. tahdissa, *gis* 20:nnessä) palauttaa alkuperäisen kiihkosävyn. Lievä äänten risteily esiintyy 13. tahdissa, alton kohotessa hetkiseksi yli paikallansa lepäävän sopraanon.

C. Käännöskaanon.

Käännöksen aiheuttama vastaliike muuttaa niin kokonaan sävelkulun tonaaliset suhteet, että on aivan samantekevää, millainen siirto on valittu jäljittelyn lähtökohdaksi, sillä enimmissä tapauksissa intervallit vaihtuvat kuitenkin yhtämittaa jo heti ensi askelelta, joten alkuperäinen suhde ei jätä juuri mitään omaa vaikutusta. On siis kussakin tapauksessa valittava se lähtökohta, joka saattaa jäljittelyn paraiten sujumaan ja sopeutumaan. Varottava on käännöskaanonissa sellaisia sävelkulkuja, jotka vastaliikkeessä vaikuttavat teennäisiltä ja elottomilta.

sh. 57, a. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, käännöskaanon kahdessa äänessä (nl. 57, a).

Alkusäe on *Brucknerin*. Sen ensi sävel on jo heti vapaa vaihtosävel, samoin jäljittelyssä, missä vielä runkosävelkin on dissonanssi (huippuseptimi); 3. ja 7. tahdissa esiintyy epäiskukonsonanssi ja 7. tahdin lopussa jälkivaihtosävel; 8. ja 9. tahdissa ovat molemmanpuoliset sivusävelet välittömästi perätysten runkosävelensä ja sen kertauksen lomassa (*a*, *b*, *gis*, *a*).

Ainoa käännöskaanonin lähtökohta, josta käsin intervallit pysyvät kauttaaltaan tarkalleen samanlaatuisina, on duuriasteikon 2. (eli molliasteikon 4.) aste (siis esim. C—a-sävelalassa *d*). Tätä nimitetään **s y m m e t r i s e k s i k ä ä n n ö k s e k s i** ja sillä on omalaatuinen sävynsä ja taiteellinen tehonsa.

sh. 57, b. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, symmetrinen käännöskaanon kahdessa äänessä (nl. 57, b).

Koko säepari on *Schubertin*. Siihen on liitetty kohotahtinen välinivel, jonka avulla se jäljittelyineen pääsee kertautumaan mielin määrin. Jäljittely seuraa jo $^1/_2$ iskualaa jäljiteltävän äänen perässä. Emme pidä tarpeellisena liittää siihen omatekoista päätöstä.

Takaperin liikehtivästä jäljittelystä syntyy ns. »krapukaanon». Sen taiteeellinen ja käytännöllinen arvo supistuu mitättömiin [1], koska korva ei sitä kuitenkaan havaitse. [2]

D. **Harvennettu ja tihennetty kaanon.**

Jonkin verran havainnollisempi on jäljittelyn harvennus ja tihennys kahdenkertaisiin tai puoliin kestoihin. Näiden lajien harjoittamisesta on myös apua fuugatekniikalle. Asiallisesti ne kumpikin vaativat aivan yhtäläisen suorituksen; sillä äänten alkaessa samalla kertaa on tietenkin täysin yhdentekevää, kumpi ääni on käsitettävä jäljiteltäväksi, kumpi kestoarvoihinsa nähden muutetuksi. Oktaavisiirto sekä tasajakoinen tahtilaji ovat tässä jotenkin välttämättömät, jos mieli saada jäljittely edes vähänkin korvan tajuttavaksi. Itsestään selvää on myös, että lyhempikestoinen pää-ääni päättyy puolta nopeammin kuin sen harvennus, joten harvennettua jäljittelyä on mahdoton suorittaa pitemmälle kuin vain puoleen mittaan. Tihennetty jäljittely taas päättyy ennen aikojaan, pää-äänen ollessa vasta puolitiessään; tällöin voidaan jatko muodostaa joko vapaasti taikka edellisen puoliskon kertaukseksi tahi siirroksi.

sh. 58, a—b. Sävellettävä 2-, 3- ja 4-äänisiä lausekkeita, tasajakoisin iskualoin, kahdessa äänessä oktaavikaanon tihennettynä tahi harvennettuna (nl. 58, a—b).

a) Alkusäe on *Richard Strauss*in. Epäiskukonsonansseja on 4. ja 7. tahdissa. Sivu- ja lomasäveliä kolmessa äänessä yht'aikaa on 2. tahdin iskulla. Täten käy alkusäkeen sävy varsin pirteäksi.
b) Sopraanossa on suomalaisen hengellisen kansansävelmän alkusäe. Altossa esiintyy tihennetty jäljittely ensin alaoktaavissa, sitten siirrettynä kvarttia ylemmäs.

---

[1] *Riemann.*
[2] vrt. Säveloppi. s. 494.

E. Koraalikaanon.

Kaanonilla varustetut koraalisovitelmat tuottavat hyötyisää harjaantumista, jos niissä pyritään teknillisen onnistumisen ohella aikaansaamaan kokonaisuuteen tarvittavaa tunnelmaa. Samalla tarjoutuu tilaisuus käyttää vapaan asettelun apuneuvoja koraalisovitelmien luonnehtimiseen.

Koraalikaanoneja on kahta lajia:[1]

1) koraalia säestävä, ja 2) koraalia jäljittelevä.

Edelliseen lajiin soveltuu mikä koraali hyvänsä. On vain koraalia säestävistä äänistä kaksi muodostettava kaanoniksi. Teknillisenä vaikeutena tässä lajissa on saada jäljittelevä ääni sopimaan yhtähaavaa sekä jäljiteltäväänsä että koraalin määrättyyn sävelkulkuun.

Jälkimmäiseen lajiin taas voidaan käyttää pelkästään sellaisia koraaleja, joiden oma sävelkulku soveltuu kaanonissa jäljiteltäväksi. Silloinkin ovat tuskin kaikki säkeet jäljiteltävissä yhtäläisin kestovälein, vaan on jäljittelevä ääni kussakin eri säkeessä alettava kulloinkin sopivimmaksi osoittautuvasta kohdasta. Tavallisesti kuitenkin onnistuu käyttää jäljittelyä samoissa intervallisuhteissa läpi koraalin. Joskus käy välttämättömäksi sijoittaa koraalin sävelkulkuun jokin loma- tahi sivusävelinen »niekku», tietenkin sama kumpaisessakin kaanonia muodostavassa äänessä. Säkeitten päätöksissä on annettava jäljittelevän äänen rauhassa kulkea loppuun asti, ennenkuin seuraava säe taas alkaa jäljiteltävässä. Silloin muodostuu säestävistä äänistä lyhyitä lomasäkeitä.

Siirtoa tai käännöstä voidaan tietenkin käyttää mielen mukaan kumpaisessakin lajissa.

sh. 59. Sävellettävä 3- ja 4-äänisiä koraalisovitelmia, kaanon kahdessa koraalia säestävässä äänessä (nl. 59).

Oktaavikaanon sijaitsee tenorissa ja bassossa, koraali altossa. Sopraanossa, liikehtii vapaa ääni, ilmehtien adventtivirren herkkää hellyyttä.

---

[1] *E. F. Richter:* Lehrbuch der Fuge, 1874.

sh. 60. Sävellettävä 3- ja 4-äänisiä koraalisovitelmia, yhden äänistä jäljitellessä kaanonina koraalia (nl. 60).

Koraali on sopraanossa, terssikaanon bassossa (oik. alasekstin alaoktaavikaanon). Väliäänissä on vain verkkaisen tasaista, jouluvirren rauhallisuutta tehostavaa liikehtimistä.

Bachin koraalisovitelmista ovat seuraavat kaanonilla kaunistettuja:

1) säestävällä: V, II, N:o 4, jossa muunnelmasarjan säkeistöt 1—4 ovat varustetut kaanonilla, niistä 4. säkeistö harvennetulla kaanonilla;

2) jäljittelevällä: edellisen 5.säkeistö (käännöskaanonilla), sekä V, N:o 3, 8, 15, 19, 29, 37 ja 44, ynnä VI, N:o 19, 24 (osittain) ja VII, N:o 52.

Kaksoiskaanon[1] esiintyy sovitelmassa V, N:o 35 (24. tahtiin asti). Siinä on 2 jäljiteltävää ja 2 jäljittelevää ääntä.

---

[1] *Riemann.*

III LUKU.

Fuuga.

Fuuga on polyfonisen tyylin keskittynein ja luonteenomaisin sävellysmuoto. Päästyään jo 1500-luvulla kehityksensä alkuun sen ajan luuttu- ja urkusävellyksissä *(Fantasia, Ricercar, Canzona)* se saavutti 1600-luvulla kiinteän muotonsa *(Scheidt, Titelouze, Frescobaldi)*, jota *Bach*in lähimmät edeltäjät (*Buxtehude, Pachelbel* y. m.) edelleen kehittelivät, kunnes se suurmestarin luomuksissa kohosi eheimpään aatteelliseen ilmehikkyyteensä. Myöhempikin aika on aina uudelleen käyttänyt fuugaa vaikutustehoisena taidekeinona, vaikka vain harvat säveltäjät ovat sen käytössä löytäneet vastinetta sisimmälle sanottavalleen. Opetuksessa on fuuga myös säilyttänyt asemansa tarkan ja vapaan sävellystyylin välittäjänä.[1] Joka tapauksessa on perehtyminen fuugatekniikkaan omansa edistämään aiheitten kehittely- ja sommittelutaitoa, jota välttämättä tarvitaan kaikessa laajapiirteisemmässä sävellystyössä.

A. Kaksinkertainen kontrapunkti.

Ennen varsinaisia fuugaharjoituksia on perehdyttävä eräisiin valmistaviin polyfonisiin sommitteluihin, joita nimitetään »kaksinkertaiseksi» kontrapunktiksi. Tällä tarkoitetaan äänten siirtämistä toistensa ylä- tai alapuolelle, säilyttämällä sävelkulut muuten muuttumattomina. Tämänlainen ylempien ja

[1] *Cherubini.*

alempien äänten siirto tulee kyseeseen sekä fuugassa että kaikenlaatuisessa sinfonisessa tyylissä ja on sentähden erittäin tärkeä ja harjoittamisen arvoinen keinovara. Se on myös omansa herkistämään aihekehittelyn tajuntaa, koska se nimittäin jo semmoisenaan, pelkkänä äänten vaihtona, vaikuttaa uuden ilmiön tehoisuudella.[1]

Kolmen tahi neljän äänen vaihtaminen mielinmäärin toistensa ylä- ja alapuolelle on nimeltään »kolmin»- ja »nelinkertainen» kontrapunkti. Niihin kohdistuvat harjoitukset liittyvät luontevasti »kaksinkertaisen» vaatimiin.[1]

Ääniä vaihdettaessa on siirto luonnollisimmin suoritettava oktaavi-intervalleissa. Toisten intervallien käyttö tähän tarkoitukseen (noonan, deesiman, duodeesiman) tuottaa niin suuria teknillisiä vaikeuksia, että niistä suoriutuminen tulee pelkäksi taiturinäytteeksi,[2] vailla riittävää taiteellista tarkoitusperäisyyttä. Niiden teho on ilmeisesti parhaissakin tapauksissa keinotekoisuuden rajalla.[1] Senvuoksi voidaan tyytyä niiden mitä suppeimpaan mainintaan.[3]

1. Oktaavivaihto.

Jotta äänten vaihto oktaavia (tai kahta) ylemmäs ja alemmas sujuisi mahdollisimman luontevasti, on kartettava sellaisia sävelkulkuja, jotka ylä-äänistä bassoon siirrettyinä tekisivät velton vaikutuksen tai joitten siirto saattaisi äänet ahtautumaan kovin likekkäisiksi ja siten toisiaan ehkäiseviksi.[2] Kukin eri ääni on myös yleensä rajoitettava oktaavin puitteisiin[4], koska muuten siirto saattaisi äänet risteilemään, jolloin taas itse vaihdon tarkoituskin jäisi saavuttamatta[2], kun alempi

---

[1] *Loewengard.*

[2] *Riemann.*

[3] *Riemann. — Felix Draeseke.* Kontrapunkt und Fuge, 1902.

[4] *Cherubini.*

ääni kuitenkin jäisi siltä kohdaltaan alemmaksi ja ylempi ylemmäksi.

Rinnakkaisia kvartteja on vältettävä, sillä äänten vaihto muuttaa ne rinnakkaiskvinteiksi. Muuten on tarkan asettelun säännöksillä merkityksensä vain 2-äänisissä tehtävissä; mutta kaksinkertaisen kontrapunktin 3- ja 4-äänisissä ei ole syytä niillä vaikeuttaa tehtävien suoritusta, vaan on tyydyttävä vapaan asettelun vaatimiin. [1]

sh. 61. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, c. f. ja kpt. kumpikin täyspitkissä, sekä sitten vaihtamalla ylempi ääni oktaavia (tahi kahta) alemmaksi ja alempi oktaavia (tahi kahta) ylemmäksi (nl. 61, a—b.)

sh. 62. Samoin, kpt:ssa 2-, 3- ja 4-sävelisiä iskualoja (nl. 62, a—b).

sh. 63. Samoin, kumpaisessakin äänessä vaihtelevia iskualoja (nl. 63, a—b).

sh. 64. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä, alin ääni täyspitkissä, molemmat ylä-äänet kaksinkertaisessa kontrapunktissa, vaihtelevin rytmein (nl. 64, a—b).

sh. 65. Samoin, täyspitkät ylä-äänessä, kaksinkertainen kpt. molemmissa alemmissa (nl. 65, a—b).

Jos vaihtumaton ääni sijoitetaan keskimmäiseksi, kaksinkertaisen kpt:n esiintyessä molemmissa ääriäänissä, muuttuu asettelu jo semmoisenaan »kolminkertaisen» kpt:n mukaiseksi, sillä ääriäänet vaihtuessaan keskenään samalla joutuvat eri puolelle keskiääntäkin.

sh. 66. Suoritettava 3-äänisiä tehtäviä kolminkertaisessa kpt:ssa, kullakin äänellä oma rytmiliikkeensä, vaihtamalla äänten asemia kaikissa eri sommitteissa (nl. 66, a—f).

sh. 67. Suoritettava 4-äänisiä tehtäviä, joko molemmat ylä-äänet tahi molemmat ala-äänet keskenään kaksinkertaisessa kpt:ssa (nl. 67, a—d).

---

[1] ks. s. 58.

sh. 68. Samoin, mutta 3 ylempää tahi 3 alempaa ääntä keskenään kolminkertaisessa kpt:ssa (nl. 68, a—f).

Tällöin on ääniä vaihdettaessa usein koko tehtävä siirrettävä toiseen sävelalaan, jotta äänten ulottuvaisuudet sopeutuisivat toisiinsa häiriöittä. Milloin bassoääni vaihtuu, joutuu basson päätössäveleksi joskus perussävelen asemesta sen kvintti tahi terssi. Harjoitus jää siten tonaalisesti keskeneräiseksi.

Tilapäistä risteilyä on 4-äänisissä tehtävissä usein mahdoton välttää, ellei haluta ulottaa ääriäänten sävelkulkuja ihmisäänten rajojen ulkopuolelle ja yleensäkin harittaa ääniä toisistaan niin erilleen, että kokonaisuuden sointi käy perin laihaksi.

Jos 4-äänisissä tehtävissä vaihtumaton ääni sijoitetaan johonkin väliäänistä, muuttuu kolminkertainen kpt. «nelinkertaiseksi».

sh. 69. Suoritettava 4-äänisiä tehtäviä nelinkertaisessa kpt:ssa (nl. 69, a—g).

On hyödyllistä suorittaa nämä tehtävät kaikissa sommitteissaan, vaikka valitsemmekin harjoitusesimerkkeihimme vain joitakin niistä näytteeksi.

2. Muut vaihdot.

Muista vaihtointervalleista tulee duodeesima eli oktaavin kvintti useimmin kyseeseen, esim. fuugassa [1], missä pääaiheen siirtyessä kvinttiinsä jokin säestävä aihe täten voi jäädä entiselleen tai siirtyä oktaaviinsa. [2]

Ainoastaan kaksinkertainen kpt. on mahdollinen tässä, kuten muissa vieläkin vaikeammin suoritettavissa vaihdoissa. [3] Harjoituksissa on paras merkitä siirrettävä ääni valmiiksi jo

---

[1] *Draeseke.*

[2] esim. *Bach.* Wohltemperiertes Klavier, II, N:o 16.

[3] *Riemann.*

siirrettynäkin, niin että heti voidaan havaita toisen äänen sopeutumismahdollisuudet kumpaankin vaihtoehtoon.

sh. 70. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, vaihtaen alemman äänen duodeesimaa ylemmäksi tahi ylemmän alemmaksi (nl. 70, a—b).

Kaksinkertaisen kpt:n suoritus deesimassa eli oktaavin terssissä saadaan valmistetuksi paraiten siten, että siirrettävä ääni heti merkitään kauttaaltaan terssinensä, joko ylätahi alapuolisine.[1]

sh. 71. Suoritettava 2-äänisiä tehtäviä, vaihtaen alemman äänen deesimaa ylemmäs tahi ylemmän alemmas (nl. 71, a—b).

Kaikista vaikein on noonavaihto, jonka jätämme, kuten deesima- ja duodeesimavaihdot, sitä haluavien omaksi ajanvietteeksi. Kaikki muut mahdolliset vaihdot ovat tuloksiltaan tähän asti mainittujen kaltaiset.

B. Fuugan yleisrakenne.

Fuugan nimi oli alkuaan kaanonilla, koska siinä jäljiteltävä ääni ikäänkuin pakeni jäljittelevän tieltä (lat. *fuga* = pako). Nimitys siirtyi sitten fuugarakenteelle, niinpiankuin tämä oli erityisenä sävellyslajina vakiintunut varsinaiseen muotoonsa.

Fuugan säännöllinen muotorakenne on kehys sikermän[2], joka juuri täten on saanut ilmauksensa polyfonisen tyylin alalla. Parisikermästä on vain kaksi esimerkkiä *Bach*in »Wohltemperiertes Klavier»in fuugissa (I, N:o 10 ja II, N:o 13).

Fuugaan sisältyy siis tavallisesti 3 varsinaista taitetta: pää-, väli- ja kertaus taite, joihin usein liittyy myös yli taite.[3] Sitäpaitsi päätaite uusiutuu monesti ennen välitaitetta,

---

[1] *Loewengard.*

[2] ks. Rytmioppi, s. 385. — *Griesbacher.*

[3] *Richter.* — *Riemann:* Katechismus der Fugenkomposition, 1890

kuten homofonisessakin tyylissä,[1] mutta aina melkoisesti muunnettuna sekä useasti myös lyhennettynä. Samaten voivat väli- ja kertaustaite yhteisesti uusiutua.[1]

Taitteiden keskinäinen suhtautuminen ilmenee pääasiallisesti niiden tonaalisissa piirteissä. Päätaitteessa vallitsee, kuten usein homofonisessakin tyylissä, perus- ja huippusävellaji[2], välitaitteessa rinnakkainen huippusävellajineen[3], kertaustaitteessa perussävellajin ohella useasti myös lepo-,[4] jopa huippusävellajikin. Ylitaitteessa on, kuten homofonisessa tyylissä[5], leposävellajilla tärkeä osuutensa.[3] Myös leposävellajin rinnakkainen saa toisinaan sijansa joko välitaitteessa toisten rinnakkaisten ohella taikka kertaus- (tai yli-) taitteessa leposävellajiin liittyen. Urkupiste huippu- tahi perussävelellä tahi kumpaisellakin, joko yht'aikaa tai perätysten, esiintyy usein jo kertaustaitteessa, mutta etenkin ylitaitteessa, lopullista päätöstä valmistavana.

Lausekkeita sisältyy yksi tahi kaksi kuhunkin taitteeseen. Rakenteeltaan ne ovat parillisia, jonomaisia tai kahdenpuolisia. Polyfoniselle tyylille on kuitenkin ominaista, että säeryhmittelyn tarkasta säännöllisyydestä poiketaan melkoista enemmässä määrässä, kuin homofonisessa. Tämä koskee sekä eripituisten säkeitten että säeryhmien esiintymistä toistensa vastineina.[6] Useimmiten nämä poikkeamiset eivät ilmaannu yksinäisinä tilapäisaineksina, vaan säerakenteen järjestelmällisinä asteettaisina laajentumina tai supistumina, joiden erikoisteho aina lisää kinetisen (liikkeellä olevan) virtailun vuolautta, liittyessään mihin hyvänsä mainituista lausekerakenteen päälajeista.

Toinen huomattava erotus homofoniseen tyyliin verraten ilmenee säkeitten ominaisuuksissa. Ne ovat tosin laajuudeltaan

---

[1] ks. Rytmioppi, s. 385.

[2] ks. Harmoniaoppi, s. 281.

[3] *Richter.*

[4] *Kistler. — Draeseke.*

[5] ks. Harmoniaoppi, s. 280.

[6] vrt. Rytmioppi, s. 363.

2-, 3-, 4-, 5- tahi 6-iskuisia, kuten kaikessa muussakin musiikissa [1], mutta 4-iskuisuudella ei ole sitä keskeistä ja vallitsevaa asemaa, joka sille homofonisessa tyylissä on ominainen. Polyfoniselle on päinvastoin juuri luonteenomaista kaiken nelikulmaisuuden välttäminen. [2] Kolmas polyfonisen tyylin erikoisuus on siinä, että säkeet miltei kauttaaltaan ovat ylitahtisia [3], kun sävelaiheet eri äänissä ulottuvat toistensa ylitse, aikaansaaden näin sitä kinetisen virtailun herkeämättömyyttä, joka kuuluu polyfonian perusominaisuuksiin. [2] Tämän johdosta ei ole aina helppoa polyfonisten teosten erittelyssä tarkalleen ja eittämättömästi määritellä lausekkeiden säerakennetta, koska se eri ääniin perustuen voi muodostua varsin erilaiseksi. Todennäköisin ratkaisu saavutetaan paraiten lausekkeen kokonaisuuden kannalta lähtien. Mutta teosten esityksessä on aina otettava huomioon, että rakenteen yleisjäsentely jonkinverran peittyy eri äänten itsenäiseen ja keskenään ristiriitaiseen aaltoiluun. Tämäkin seikka on kaikelle polyfonialle ominainen.

C. Fuugan ainekset.

Kaikkein huomattavimmin fuuga erottautuu homofonisista kehyssikermistä sävellysainestensa puolesta. Jyrkkänä vastakohtana homofonisen tyylin vapaalle aihevaihtelulle taikka enemmän tai vähemmän kätketylle aihejäljittelylle [4] fuuga kehittää kaiken käyttämänsä aineksen yhdestä ainoasta idusta. Juuri tämä ominaisuus vaikuttaa fuugassa siinä havaittavan kiinteän johdonmukaisuuden ja väkevästi huipentuvan keskityksen. Toisaalta taas samasta seikasta johtuu fuugan auttamaton yksitoikkoisuus, milloin sen käsittely ei vastaa täyden mestaruuden vaatimuksia. Silloin siihen voidaan

[1] ks. Rytmioppi, s. 315.
[2] *Kurth.*
[3] ks. Rytmioppi, s. 118.
[4] ks. Säveloppi, s. 470—1.

syyllä sovelluttaa sen nimestä aiheutuva sanasutkaus, että »fuugassa eri äänet pakenevat toisiaan ja kuulijakunta niitä kaikkia».

1. Teema.

Koska fuugan koko kudos kehkiää sen ensi idusta, on tämän sävelelliseen laatuun kiinnitettävä mitä tarkinta huomiota. Sitä nimitetäänkin täydellä syyllä fuugan teemaksi eli valta-aiheeksi.[1] Homofonisessa tyylissä on pikemmin tilaisuutta kehitellä vähäpätöisemmistäkin aiheista väkevään vaikutukseen kohoavia sävelluomia, sillä siinä aiheitten vaihtelu ja keskinäinen vastakohtaisuus voi korvata, mitä yksityisessä aiheessa on puutteellista semmoisenaan. Polyfonisessa sitävastoin on itse teema jo muovailtava niin rikasituiseksi ja keskitetyksi kokonaisuudeksi, että siitä voi pulputa koko sävellyksen täyttävä vuolaus. Senvuoksi ilmeneekin suurten mestarien (*Bach*in, *Händel*in y. m.) fuugateemoissa tyylillisiä ominaisuuksia, jotka puuttuvat keskinkertaisten tai polyfoniaan riittämättömästi perehtyneiden säveltäjäin teoksista.[2] Käymme niitä tässä esittämään, viitaten *Bach*in »Wohltemperiertes Klavier»-nimiseen kuuluisaan fuugakokoelmaan, jonka johdolla muutenkin tulemme etenemään aste asteelta fuugarakenteen selvittelyssä ja siihen liittyvässä harjoittelussa.

a. Teeman päätös.

Fuugateema sisältää joko säkeen, säeparin tahi tätä laajemman säeryhmän. Tärkeätä on kussakin tapauksessa, että teemalla on selvä tonaalinen päätös, joko perussävelellä tahi sen kvintillä tai terssillä, vain poikkeuksellisesti jollakin muulla kantasävelellä. Päätöksen teho on riippumaton siitä, alkaako

---

[1] ks. Säveloppi, s. 485.

[2] *Emil Naumann:* Darstellung eines bisher unbekannten Stilgesetzes im Aufbau klassischer Fugenthemen, 1878.

toinen ääni täsmälleen sen kohdalta vaiko jonkinverran ennen tai jälestä.[1] *Bach*in »Wohltemperiertes Klavier»-teoksessa esiintyvät erilaiset teemojen päätössävelet seuraavasti (ks. Liite II).

Perussävel: **I** osan Cis, cis, es, E, f, fis, a, H sekä **II** osan E, e, Fis, fis, G.

Kvintti: **I**. d, Es, e, G, As, gis, A, h ja **II**. d.

Terssi: **I**. C, c, D, F, Fis, g, B, b ja **II**. C, c, Cis, cis, D, Es, dis, F, f, g, As, gis, A, a, B, b, H, h.

Teoksen edellisessä osassa on eripäätteisiä teemoja tasan yhtä monta kutakin lajia. Sitävastoin jälkimmäisessä, joka valmistui parikymmentä vuotta myöhemmin, on terssipäätteisiä suuri enemmistö ($^3/_1$). Suhteet voivat muuttua jonkinverran, riippuen siitä, mihin asti teeman raja arvioidaan ulottuvaksi; sillä eräissä tapauksissa on tilaa useammalle käsitystavalle siinä kohden. (Olemme Liitteeseen merkinneet myös *Riemann*in käsityksen mukaisen, missä se eroaa omaksumastamme). Pääasiassa pitää kuitenkin paikkansa, että teeman päätössävelenä enimmiten esiintyy joku peruskolmisoinnun sävelistä, etenkin sen terssi. Teräsävel päätöstä ei tavata lainkaan, luultavasti siksi että se veisi liian kauas tonaalisuuden äärirajalle[2], josta tyylinomainen paluu kävisi työlääksi.

Teemassa tarvitaan samoin myös selvä tonaalinen alku. Niinpä »W. Kl.»:ssa miltei kaikki teemat alkavat joko perus- tahi huippusävelellä. Vain kahdessa on perussävelen edellä sen yläpuolinen (II. B) tahi alapuolinen (II. Fis) sivusävel (jälkimmäisessä trillin vaatimuksesta oikeastaan sittenkin itse perussävel).

Fuugateema esiintyy ensin aivan yksin, ilman säestystä, Toinen ääni yhtyy ensimmäiseen tavallisimmin välittömästi teeman päätyttyä, joko vielä saman iskualan puitteissa taikka ainakin heti seuraavalla iskulla (I. As, gis ja II. F, a). Milloin toinen ääni yhtyy vasta myöhemmin, liittyy teemaan välinivel, joka sujuvasti liikehtien uomautuu toista ääntä

---

[1] *Naumann.*

[2] ks. Säveloppi, s. 283.

säestävään sävelkulkuun (I. Cis, Es, E, F, G, B ja II. d, Es, f, fis, G, h) ja aiheellisesti kuuluukin sen yhteyteen.

Toisinaan taas toinen ääni yhtyy ensimmäiseen juuri täsmälleen päätössävelen kohdalla (I. cis, es, A, b ja II. cis, E, Fis, g, gis, b, H) taikka jopa sitäkin ennen, joten äänet heti alunpitäen ahtautuvat toisiinsa kiinni (I. e ja II Cis).

b. Teeman ulottuvaisuus.

Melodisen ulottuvaisuutensa puolesta täyttävät *Bach*in W. Kl.:ssa enimmät fuugateemat joko oktaavin (8), noonan (11), septimin (10) tahi sekstin (10) mitan. Näitä ahtaampi ulottuvaisuus on 6:lla (kvintti tai kvartti), laajempi taas 3:lla (deesima tai undeesima).

Autentisessa ulottuvaisuudessa esiintyy oktaavin laajuus lähtien perus- (5) tahi teräsävelestä (1), noona perussävelestä (2) tai sen alajohtosävelestä (3) ja deesima perussävelestä (2). Plagaalisessa vallitsee noona, lähtien huippusävelen alaoktaavista (6).

Septimin täyttävistä teemoista enimmät ulottuvat yhtä astetta perus- ja huippusävelen molemmin puolin (6). Sekstin mittaisista taas enimmät ulottuvat perussävelestä ylöspäin (8).

Ylärajana esiintyy täten useimmissa teemoissa huippusävelen yläpuolinen sivusävel (20), jolloin alarajana on joko huippusävelen alaoktaavi (6), perussävel (8) tahi tämän alajohtosävel (6).

c. Teeman sävelikkö.

Enimmissä teemoissa kuuluu sävelikköön koko diatoninen kantasävelasteikko (19) taikka mollin ns. harmoninen (10) tai ylöspäinen melodinen (1), niin pitkältä kuin se sävelikköön sisältyy. Muutamissa on diatoninen sävelikkö aukol-

linen, niin että jokin tai joitakin sen ulottuvaisuuteen sisältyvistä sävelistä on jätetty käyttämättä (I. G, As, b ja II. Cis, D, fis, G, As, gis); samaten on yhdessä teemassa harmoninen molliasteikko aukollinen (I. a).

Toisissa teemoissa esiintyy kromatisia säveliä diatoniseen asteikkoon kuuluvien ohella. Niissäkin on sävelikkö joko aukoton (I. Es, e, f, fis ja II. d, Fis) tahi aukollinen (I. gis, h). Näistä enimmät kuuluvat mollisävellajiin. Vain kahdessa duuriteemassa esiintyy muunnesäveliä, niistäkin kumpaisessakin vain yksi. Molliteemoista sisältyy kolmeen kaksi eri muunnesäveltä, kahteen kolme ja yhteen jopa kuusi.

d. Teeman intervallit.

Sekä ulottuvaisuutensa että sävelikkönsä puolesta *Bach*in fuugateemat pääasiallisesti tyytyvät niihin aineksiin, jotka yleensä melodiikassa ovat vallitsevassa asemassa. Poikkeuksellisemmat ilmiöt esiintyvät vain poikkeuksellisesti, aikaansaaden säveltäjän niillä tarkoittamaa erikoistehoa.

Yksilöllisen melodisen vaikutusvoimansa nämä teemat saavat ennen kaikkea intervalli käyttönsä avulla. Ei tosin siinäkään suhteessa esiinny mitään eriskummallisuuksia, mutta intervallien suhdallisuus ja luontevuus on niin mestarillisesti hallittu, että kukin teema sisältää oman yksilöllisen ja voimakkaasti hedelmöittävän elämänsä, josta fuugan kokonaisuus ilman teennäisyyttä kehkeää.

Pohjaavana vallitsee teemojen melodisessa rakenteessa cantus firmus harjoituksiin käyttämämme tyyli.[1] Niinpä on W. Kl:ssa 10 teemaa, joissa ei esiinny minkäänlaista poikkeamista sen säännöttelystä (I. C, es, E, A, b ja II. C, c, E, As, A). Näitä lähellä teholtaan ovat vielä ne 5 teemaa, joissa vain murtosointu kulku on c. f.-säännöttelyn vastainen (I. D, As ja II. Cis, F, H). Muitten poikkeamisten ohella murtosointuja

---

[1] ks. Säveloppi, s. 431.

esiintyy vielä 17 teemassa (I. Cis, Es, e, B, h ja II. D, Es, e, f, Fis, fis, G, g, gis, a, B h,). Septimi hyppy esiintyy 7 teemassa (I. Cis, Es, G, a, h ja II. e, a), alaspäinen seksti samoin 7:ssä (I. c, F, g, gis, B ja II. Fis, gis), vähennetty kvintti 5:ssä (I. e ja II. f, G, a, b), ylinouseva kvartti 3:ssa (I. e, gis, h), vähennetty kvartti (I. cis), ylinouseva kvintti (II. e) ja ylinouseva sekunti (I. e) kukin vain yhdessä teemassa. Kromatisia ½-askelia esiintyy 2 teemassa (I. f ja II. d), sävelkertausta sitävastoin 10:ssä (I. D, gis, a ja II. D, Es, dis, f, Fis, g, B) ja sävelryhmän kertauksia 13 teemassa (I. d, Es, Fis, fis, G, a, H ja II. cis, Fis, fis, gis, b, h), näistä kyllä lähes puolet vain trillien aiheuttamina.

Laajuudeltaan enimmät intervallit ovat sekunteja. Ne ovat enemmistönä 39 teemassa. Toisissa on niiden lukumäärä joko lähellä muiden intervallien yhteistä (I. Cis: 7 sek. 9 muuta, e: 11 sek. 14 m, II. Cis: 2 sek. 3 m.) taikka ne puuttuvat tyysten (II. a) tai niitä on vain yksi ainoa (I. As, A). Molemmissa viimeksimainituissa tapauksissa on harppaava erikoisteho ilmeinen. Samanlainen on vaikutus silloinkin, kun useampi sekunti esiintyy harppaavan sävelkulun lopussa (II. D, G, g, H).

Jos terssit jätetään laskusta pois, on varsinaisia melodisia hyppyjä enimmissä teemoissa käytetty erittäin säästeliäästi. Kahdessa teemassa ei niitä ole ensinkään (I. fis ja II. E), mutta jopa 10:ssä on vain yksi ainoa (I. cis, D, d, E, F, g, H ja II. Cis, d, A); 12 teemaa on sellaista, joissa hyppyjä on kaksi (I. Es, f, Fis, As, b, ja II. C, c, cis, dis, F, b, H), sekä 10, joissa niitä on kolme (I. C, es, G, gis, A ja II. D, f, Fis, fis, g). Muissa on hyppyjä enemmän, nimittäin joko 4 (I. c, a ja II. Es, As, a, B, h) tai 5 (I. B ja II. e, gis) tai 6 (I. e, h) tai jopa 8 (I. Cis) taikka 10 (II. G). Runsaimmin hyppyjä sisältävissä teemoissa näiden vaikutus useimmiten tasoittuu senkautta, että hypähtelevän sävelkulun ärikohdat suhtautuvat toisiinsa korvalla tajuttavan yhtenäisen sekunti- ja terssiliikkeen tavoin, n. s. »näennäisäänenä». [1]

---

[1] *Kurth.*

Yleisvaikutelma *Bach*in fuugateemoista on selväsuuntainen, miehekäs, tietoisesti eteenpäin liikehtivä, jäämättä lyyrillisiin kertauksiin tai muihin pysähtelyihin.[1] Ne painuvat kiinteästi mieleen, kuten kiveen veistetyt korkokuvat (»lapidaarityyli»), kukin erikoispiirteineen, ja usein lyhyinäkin ulottaen laajalle sävelikkönsä kosketukset.

e. Teeman kaarros.

Huomattava tyylipiirre on myös fuugateemojen melodinen kaartuminen, jota ei muissa sävellyslajeissa tavata yhtä välttämättömänä, sopusuhtaisena ja johdonmukaisena. Joskaan se ei tarkalleen noudatakaan c. f.-kaarrosten säännöttelyä, on sillä kuitenkin aina ilmeinen ylin huippukohtansa, johon kaarros kohoutuu ja josta se jälleen laskeutuu.[1]

Enimmiten esiintyy tämä huipennussävel vain yhden kerran teeman kuluessa. Näin on laita 34:ssä W. Kl.:n teemoista. Milloin ylin säveltaso kertautuu teeman puitteitten rajoissa, käy oikea huipennuskohta selville usein jo siitä, että sävel siinä on kestoltaan pitempi (I. C, D, fis ja II. C, Es, b). Säveltenollessa samankestoiset huipennus ilmenee siihen johtavan tai siitä lähtevän intervallin laajemmuudesta (I. c. e, Fis ja II. c, D, e, f). Mutta näiden intervallien ollessa yhtä laajat ratkaisee iskutus (II. h). Intervalleihin nähden on kuitenkin vielä yleensä huomattava, että vähennetty tahi ylinouseva riitasävyisyydellään vaikuttaa huipentavammalta kuin laajempikin tasasointinen.[1]

Useimmiten esiintyy lähinnä huipennussäveltä koko teeman laajin intervalli, joko edellä (I. cis, D, d, Es, As, b ja II. C. Cis, d, E, f) tahi jälkeen (I. c, E, g, a ja II. c). Tämän intervallin huipentava sävy ei heikkene siitäkään, että se samanlaajuisena uusiutuu jollakin alemmalla tasolla (I. Fis, G, A, h ja II. D, dis, g, b, h). Joskus sijaitsee hyppy huipennussävelen

---

[1] *Naumann.*

kummallakin puolella (I. C, B ja II. Fis, fis, G, As, gis, a). Toisinaan taas on $^1/_2$-askel erottamassa edeltävää hyppyä huipennussävelestään (I. es, f, gis ja II. e, H) silti hävittämättä hypyn vaikutusta. Hypyn seuratessa jälestäpäin on parissa tapauksessa erottavana nivelenä kokoaskel, johon sitäpaitsi vielä ennen hyppyä liittyy edestakainen liike vastapuoliseen sivusäveleen (I. F ja II. A, B). Parissa muussa tapauksessa liittyy huipennukseen vain kvarttihyppy, vaikka alemmalla tasolla jo on esiintynyt kvintti (II. cis, Es), tai kvintti, vaikka perästäpäin seuraa seksti (I. e). Samaten tavataan huipennuksessa vain seksti, vaikka alemmalla tasolla seuraa septimejä (I. Cis). Jopa on toisissa muuten samanlaatuisissa tapauksissa huipennukseen johtava kvartti-intervalli täytetty diatonisin lomasävelin ja sen teho siten verhottu (I. H ja II. F). Vielä eräässä tapauksessa (I. fis) on koko teema muuten astekulkuinen, paitsi terssihyppyä, joka huipennussävelestä sekunnittain alenevan laskoksen pohjalta kohoaa takaisin huipennuksen tasalle. Kaikki nämä poikkeamiset ovat sitä laatua, että ne erikoistehollaan vain »vahvistavat säännön».

Huipennukseen liittyvä muita laajempi intervalli tehostuu vielä joskus senkin kautta, että siihen yhtyy tauko (I. E, b) taikka toinen, vastaliikkeinen hyppy[1] joko edellä tahi jälkeen (II. C, c).

f. Teeman rytmi.

Paitsi melodista luonnehtimistaan saavat *Bach*in fuugateemat myös rytmin avulla yksilöllistä omintakeisuutta. Mutta siinäkään ei taiteellinen tehokkuus ole saavutettu millään merkillisyyksillä, vaan ainesten suhdallisella ja tarkoitusperäisellä käytöllä.

Iskualojensa puolesta enimmät teemat ovat tasa-

[1] *Naumann.*

jakoisia (35); kolmijakoisia on vain 4 (I. A ja II. cis, F, gis) ja kolmivaihtoisia 9 (I. d, e, F, fis, G ja II. G, g, B, h). Viisivaihtoisia ja poikkeusjakoisia ei ole lainkaan.

Huomattava erikoisuus on siinä, että lähes puolet teemoista (22) alkaa vajatahdilla. Tämä ominaisuus, teeman päätöksessä esiintyvine ylitahtineen, onkin erittäin tehoisa fuugassa tarvittavaan kinetiseen vauhtiin nähden, sillä sen avulla säkeitten aiheet jo semmoisinaan välttämättömyydellä alinomaa nivoutuvat toinen toisiinsa. Kohotahdilla alkaa 7 teemaa (I. Cis, E, F ja II. e, f, fis, h) ja kohoiskulla 5 (I. As, gis ja II. F, Fis, a). Pääiskulla alkavia teemoja on 14 (I. cis, Es, es, e, G, A, b ja II. cis, d, Es, E, gis, b, H).

Tasajakoisista teemoista miltei puolet (17) sisältää pelkkiä kantarytmejä.[1] Näihin liittyy vielä 4, joissa silloisen tyylierikoisuuden mukaisesti esiintyy trilli säkeen tai säeryhmän päätöksessä (I. Es, Fis, H, h). Muita korusäveliä on vielä 6 teemassa (I. C, D ja II. C, d, e, Fis). Näistä 2 sisältää sitäpaitsi myös muunnettuja iskualoja (I. D ja II. e) sekä 2 synkooppeja (I. C ja II. e), joita muuten esiintyy vielä 5 teemassa (I. c, es ja II. D, Es, A). Samoin on muita yhdyssäveliä vielä 3 teemassa (II. dis, fis, As).

Jos tarkastamme eri kantarytmien suhtautumista, havaitsemme, että pelkkiä tasasäveliä (alkuvajatahtineen ja lopputrillineen) on vain yhdessä teemassa (I. h), jonka äärimmäinen rytmillinen koruttomuus on korvattu sitä runsaammalla kromatiikalla. Samoin on toisen laita (II. d), jossa tasasävelten edellä esiintyy vauhdikas korusävelkulku; siinäkin on juuri tasasävelinen teeman osa vahvasti kromatinen. Molemmat teemat ovat merkityt tihennettyihin kestoihin, kuten muutenkin[2] enin osa W. Kl.:n fuugista (29). Normaalikestoissaan esiintyy vain 17 (I. D,d, es, e, f, fis, A, b ja II. D, Es, e, Fis, g, gis, B, b, H) ja harvennetuissa 2 (I. cis ja II. E).

Täyspitkiä (tahi sisätaukojen aiheuttamia katkotah-

---

[1] ks. Rytmioppi, s. 145.
[2] ks. Liite II.

teja) esiintyy tasasävelten ohella 7 teemassa (I. cis, f, As, b ja II. Cis, E, a).

Hyppyrejä (2-sävelisine kohotahteineen) on edellisten lisäksi 9 teemassa (I. g, gis ja II. c, Es, dis, H ynnä korusäveliset I. Fis, H ja II. fis).

Nelisäveliä (3-sävelisine kohotahteineen) tulee lisään taas 9 teemassa (I. Cis, E, a, B ja II. D, f, As ynnä korusäveliset I. Es ja II. C).

Näin ollen vallitsevat tavallisimmat iskualarytmit yksinomaisina enimmissä tasajakoisissa teemoissa. Huomattava on alkupitkän harvinaisuus, joka homofonisessa tyylissä kuuluu tavallisimpiin rytmeihin.[1] Tässä se esiintyy vain 2 teemassa ja niissäkin korusävelisenä (I. C ja II. Fis). Yhtä harvinaisia ovat muunnetut iskualat, joiden koko yleissävy vain poikkeuksellisesti soveltuu polyfonisen käsittelyn yksivakaisuuteen.[2] Niitäkin on vain 2 teemassa ja korusävelten yhteydessä. Sitävastoin on itsessään harvinaisemmalla vastahyppyrillä[3] tässä enemmänkin tilaa (I. c, es ja II. A, b).

Kolmijakoisessa tahtilajissa esiintyy teeman iskualoina pelkästään kolmipitkä ja kolmisävel (katko- ja kohotahteineen), merkinnän ollessa joko tihennetty (II. cis, F) tahi normaalikestoinen (I. A ja II. gis). Notkukin, joka yleisesti on kolmijakoisista iskualoista tavallisin, säästyy säestäviin ääniin. Täten näitten teemojen sävy käy erinomaisen yksivakaiseksi ja välttyy kolmijakoisuudesta yleensä johtuva keveäliikkeisyys.[4]

Kolmivaihtoisissakin teemoissa esiintyy vain yksinkertaisimpia iskualoja, nimittäin typistetyistä parisävel ja yksinäinen, täysistä enimmäkseen pelkästään tasa- ja nelisävel (I. F ja II. B, h). Pari täyspitkää on yhdessä teemassa (I. G), samoin hyppyreitä yhdessä (I. fis). Korusäveliä

---

[1] ks. Rytmioppi, s. 128.
[2] ks. Rytmioppi, s. 139.
[3] ks. Rytmioppi. s. 122.
[4] ks. Rytmioppi, s. 187.

sisältyy 4 teemaan, nimittäin tihennetty nelisävel (I. d, e ja II. G) tai tihennetty hyppyri (II. g). Merkintä on tihennetty 3:ssa (I. F, G ja II. h), muissa kaikissa normaalikestoinen.

Säkeitä on lukuisissa teemoissa (16) vain yksi ainoa. Se on joko 6-iskuinen (I. C, f, g ja II. cis, A, a), 4-iskuinen (I. d, As, b ja II. c), 3-iskuinen (I. cis, A ja II. D, E), 2-iskuinen (I. D) tai 5-iskuinen (I. es). Eräisiin näistä sisältyy tauon jälkeen seuraavaan säkeeseen tähtäävä kohotahti ja kohoisku, jonka vaikutuksesta teeman rakenne muuttuu säeparin luonteiseksi, vaikka se itse asiassa päättyy vain tavallisen ylitahdin tavoin (I. A, b ja II. a).

Varsinainen säepari sisältyy 11 teemaan. Niissä säkeet ovat enimmäkseen keskenään samanpituiset, nimittäin joko 2-iskuiset (I. E, e ja II. Cis), 3-iskuiset (I. B ja II. d) tahi 4-iskuiset (I. Es, gis, H ja II. C). Vain 2 tapauksessa yhtyy 6-iskuinen säe 2-iskuiseen (I. Fis ja II. H).

Kolmisäkeisiä teemoja on 10, niistä yli puolet homofonisessa tyylissä yleisesti tavattavaa muotoa, jossa kahta 2-iskuista säettä seuraa yksi 4-iskuinen[1] (I. c, Cis ja II. F, f, Fis, As). Päinvastainen ryhmitys esiintyy 2 teemassa (I. F ja II. dis). Eräässä on kaksi 3-iskuista säettä ynnä yksi 6-iskuinen (II. b) ja eräässä toisessa, välinivelineen, kolme eripituista säettä asteettain typistyvänä sarjana (II. Es).

Nelisäkeisiä teemoja on 8, joista ei ainoakaan ole varsinaisesti ns. »nelikulmainen».[2] Neljään niistä sisältyy kahdenpuolinen lauseke, jossa kahden 4-iskuisen säkeen lomaan sijoittuu kaksi 2-iskuista (I. fis, h ja II. e, h). Parissa teemassa esiintyy kaksi 2-iskuis-säeparia (II. gis, B), eräässä yksi 2-iskuis- ja yksi 4-iskuis-säepari (I. a) ja vihdoin yhdessä kolme 2-iskuista säettä jonona, johon ylisäkeenä liittyy vielä 2-iskuinen (II. g).

Viisisäkeisiä teemoja on vain yksi (II. fis), sisältäen neljä 2-iskuista säettä, joihin ylisäkeenä yhtyy 4-iskuinen. Ku-

[1] ks. Rytmioppi, s. 373.
[2] ks. Rytmioppi, s. 361.

s i - ja s e i t s e n s ä k e i s i ä on samoin yksi (I. G ja II. G); ne sisältävät (välinivelineen) kumpikin kahdenpuolisen lausekkeen. Kahden 2-iskuis-säeparin lomaan sijoittuu edellisessä yksi 4-iskuis-säepari, jälkimmäisessä kolme 2-iskuista säettä.

Vertailevasta tarkastelustamme käy ilmi, että miltei kaikki omalaatuisemmat teemarakenteet esiintyvät W. Kl.:n II osassa. Säeparia laajempia teemoja on I osassa vain neljä. Kehitys kulki niinmuodoin yhä runsastuvaan erikoisuuteen päin tässä suhteessa. Epäilemättä siinä on varteen otettava piirre, joka ilmaisee, missä kohden polyfoninen tyyli edellyttää keinovarojen jatkuvaa monipuolistuttamista. Joka tapauksessa on ilmeistä, miten *Bach*in fuugateemojen säerakenteessa määrätietoisesti välttyy kaikkinainen lyyrillinen pyöristys [1], niin että fuugan yhtenäinen kinetinen liike juuri täten heti saa polyfonialle ominaisen oikean alkuvauhtinsa.

sh. 72, a. Sävellettävä fuugateemoja, rajoittumalla niihin melodisiin ja rytmillisiin aineksiin, jotka *Bach*in teemoissa yleisimmin esiintyvät.

sh. 72, b. Samoin, mutta käyttämällä niitäkin aineksia, joita *Bach*in teemoissa harvemmin tavataan.

sh. 72, c. Samoin, mutta käyttämällä myös aineksia, joita *Bach*in teemoissa ei laisinkaan tavata.

g. D u x j a C o m e s.

Fuugalle on ominaista, että sen teema kaikkein ensiksi esiintyy y k s i ä ä n i s e n ä, ilman mitään säestystä, sekä sitten toisessa äänessä, vain edellisen jäädessä tätä säestämään. Jo tämäkin seikka vaatii teemalta sellaista aitoutta, että se kykenee kyllin kiintoisasti tehoamaan jo yksiäänisenäkin sekä pelkästään yhden äänen säestämänä. Senvuoksi onkin opetuksessa aina pantu erikoista huolta juuri teeman kahteen ensimmäiseen

---

[1] *Kurth.*

esiintymään, ja niille on vanhastaan annettu omat erikoisnimensäkin: d u x (lat. = johtaja) ja c o m e s (lat. = seuralainen). Niiden keskinäinen suhtautuminen pohjautuu kaiken tonaalisuuden perustavimpaan vastakohtaan, nimittäin perus- ja huippusävelen k v i n t t i- ja k v a r t t i suhteeseen. [1] Onhan juuri perussävel tonaalisen järjestön johtaja ja alkukohta, kuten huippusävel puolestaan sen lähin ja välttämättömin apulainen järjestön koossapidossa. [2]

Niinpä siis, milloin dux sekä alkaa että päättyy p e r u s-sävelellä, comes vastaavasti alkaa ja päättyy huippusävelellä (I. cis, es, E, fis, a, H ja II. E, e). Jos taas perussävelestä alkava dux päättyy tämän terssiin, niin comes alkaen huippusävelestä päättyy sen terssiin (I. C, c, D, b ja II. cis, D, Es, dis, F, gis, A, b, H). Mollisävellajissa esiintyy tällöin yleensä huippusävelen p i e n i terssi, kuten mainituista teemoista voidaan havaita; vain yhdessä tapauksessa se on muunnettu suureksi (II. b). Perussävelen sivusävel-alku duxissa saa vastineekseen vastaavan huippusivusävelen comeksessa (II. Fis, B); edellisessä näistä teemoista on kyllä sivusävel vain näennäinen alkusävel, trillimerkinnän aiheuttamana.

Samaten, jos dux sekä alkaa että päättyy h u i p p u sävelellä, on comeksen alussa ja lopussa perussävel (I. Es, h).

Mikään l e p o s ä v e l vastineisuus ei tule sääntöperäisesti kyseeseen [3], sillä sellainen ei veisi tonaalista liikehtimistä eteenpäin, vaan taaksepäin. [4] Kuitenkin on *Bach*illa esimerkki siitäkin, että duxin perusterssipäätöstä vastaa comeksen lepoterssi (II. Cis); tarvittava kinetinen vauhti on siinä aikaansaatu muilla erikoiskeinoilla (äänten ahtautumisella sekä kolmannen teemaesiintymän vastaliikkeellä).

Milloin duxin alussa on h u i p p u- ja lopussa p e r u s-s ä v e l, alkaa comes päinvastoin perussävelestä ja päättyy huippusäveleen (I. Cis, f ja II. fis, G). Taikka jos huippusävelestä

[1] ks. S ä v e l o p p i, s. 103.
[2] ks. S ä v e l o p p i, s. 104.
[3] *Draeseke.*
[4] ks. H a r m o n i a o p p i, s. 279.

alettaessa duxin päätökseen ilmaantuu perussävelen terssi, on comeksen alussa perussävel ja sen lopussa huippusävelen terssi (I. F, Fis, g, B ja II. C, c, f, g, As, a, h). Tällöin alkusävelten kvinttisuhde vaihtuu lopussa kvartiksi tai kvartti kvintiksi.

Vastakkaisessa tapauksessa luulisi suhteitten vaihtuvan vastaavasti, niin että kun dux alkaa p e r u s sävelestä ja päättyy h u i p p u säveleen, comeksella vuorostaan olisi alussa huippusävel ja lopussa perussävel. Mutta W. Kl.:ssa esiintyy vain yksi tämänlainen tapaus (I. gis). Kaikissa muissa on tällöin comeksessa huippusävellajin h u i p p u päätös (I. d, e, G, As, A ja II. d). Tämä poikkeaminen yleissäännöstä aiheutuu luultavasti siitä, että kinetinen liike täten pääsee voimakkaammin tonaalisesti kärjistymään.[1]

Duxin ja comeksen välinen kvinttisuhteinen vastineisuus muodostuu moniaissa teemoissa pelkäksi s i i r r o k s i kvinttiin tai kvarttiin (I. C, cis, D, d, E, fis, G, a ja II. cis, D, d, dis, E, e, Fis, gis, A, H). Tätä nimitetään teeman »reaaliseksi» vastineisuudeksi. Näihin liittyvät nekin tapaukset, jolloin comeksessa mollin huipputerssi päätössävelenä tahi päätöksen edellisenä on muunnettu (I. e ja II. b).

Mutta kaikissa toisissa esiintyy piirteitä, jotka perus- ja huippusuhteiseksi vastineekseen vaativat oleellista poikkeamista tarkan siirron edellyttämästä sävelkulusta. Tätä taas nimitetään »tonaaliseksi» vastineisuudeksi. Paitsi alku- ja päätössävelten suhteissa esiintyvät perus- ja huippusävel k e s k e l l ä k i n teemaa usein duxissa ja comeksessa toistensa kohdalla, vaihtaen kvinttisiirron tilapäisesti kvarttisiirroksi tai päinvastoin. Monesti teeman melodinen kulku muuttuu huomattavasti muutenkin, sillä kaikki toiset asteikon sävelet käsitellään aina sen mukaan, miten ne suhtautuvat perus- ja huippusäveleen. Sitäpaitsi on näiden keskinäisessä suhtautumisessa vielä eroa sen mukaan, millä kohdalla teemaa ne esiintyvät, riippuen duxin ja comeksen s ä v e l a l a s u h t e i s t a. Jos nimittäin sävelala jo duxissa vaihtuu huippupuolelle, niin se comeksessa

---

[1] ks. S ä v e l o p p i, s. 151.

vastaavalla kohdalla vaihtuu takaisin perussävelalaan [1] (I. Es, gis, h). Voidaan suorastaan väittää, että comeksen varsinainen tarkoitus on olla mahdollisimmin duxin kaltainen ja vain sävelalasuhteet vaativat sen vastineisuuteen tilapäisiä muunnoksia. [1] Milloin taas dux ei lainkaan vaihda sävelalaansa, silloin comes (säestyksineen) vie sävelkulkunsa mahdollisimman nopeasti huippusävelalaan. [1] Perus- ja huippusävelen keskinäiseen vastineisuuteen tämä vaikuttaa sikäli, että ne comeksen alussa, ennen vaihdoksen suoritusta, esiintyvät toisiaan vastaavilla kohdilla [1], mutta vaihdoksen tapahduttua huippusäveltä vastaakin jo uuden sävellajin huippusävel (I. c, Cis, es, F, f, Fis, As, b ja II. c, Es, f, fis, G, g, As, a, h). Ainoastaan yhdessä teemassa tämä ei tule kyseeseen, koska huippusävel ei duxissa enää lainkaan esiinny vaihdoksen jälkeen (I. g). Eräässä toisessa teemassa päinvastoin vastineisuus vaihtuu kahdestikin, kun comeksen lopussa jälleen perussävel esiintyy vastaamassa duxin huippusäveltä (I. Es). Eräissä muissa teemoissa taasen esiintyy mainitun vastinemuutoksen lisäksi vielä toisia intervallivaihtoja paitsi vastineisuuden välittömästi vaatimia. Niinpä saa leposävelen t e r s s i vastineekseen perusterssin, vaikka siten edestakainen sekuntiaskel vaihtuu terssihypyksi (I. B). Taikka vastaa perussävelen ja sen kertauksen lomassa esiintyvää huippu- sekä perusterssiä comeksessa perus- ja lepoterssi, sävelkulun sen jälkeen taas jatkuessa tarkasti siirrettynä (I. A). Nykyaikaiselle korvalle yllättävän vaikutuksen aikaansaa perus- ja huippusäveleen liittyvä alapuolinen s i v u s ä v e l, joka pysyy diatonisena huolimatta siitä johtuvasta koko- ja puoliaskelen vajasävyiseltä tuntuvasta vastineisuudesta (II. C, F, B). Muutamissa tapauksissa perussävel saa vaihdoksen johdosta vastineekseen l e p o s ä v e l e n (I. gis, h), jopa niinkin että lopuksi palataan takaisin huippusävelvastineeseen (I. H).

Erityistä huomiota vaativat osakseen k r o m a t i s e t $^1/_2$-askelkulut, jotka erikoisuutensa vuoksi painuvat terävästi mieleen ja sentähden ovat comeksessa täsmällisesti semmoisi-

---

[1] *Riemann.*

naan uusittavat.[1] Niitä esiintyy 5 teemassa (I. e, f, fis, h ja II. d).

sh. 73. Muodostettava comekset kaikille edellisissä harjoituksissa sävelletyille teemoille.

2. Vasta-aihe.

Kun teema uusiintuu comeksena toisessa äänessä, jatkuu ensimmäinen ääni sen säestyksenä. Enimmissä tapauksissa tämä säestävä sävelkulku kiteytyy itsenäiseksi ja teemaan nähden tavalla tai toisella vastakohtaiseksi vasta-aiheeksi (eli kontrasubjektiksi), joka samana esiintyy teeman mukana milloin missäkin äänessä.[2] W. Kl.:ssa on kuitenkin useita fuugia ilman uusiintuvaa vasta-aihetta (I. es, G, A, b ja II. c, Es, F, fis, gis, A, B). Niissä teemaa säestävä sävelkulku vaihtuu alinomaa erilaiseksi. Joskus säestys vasta edempänä kiteytyy samana uusiintuvaksi (I. D ja II. G.). Vakinaisen vasta-aiheen puuttumisesta saa fuugan kokonaisteho erikoista sävyä. Itse teema silloin kiinnittää riidattomasti itseensä koko huomion, kuten kertomuksessa esiintyvä yksinäinen päähenkilö keskellä yhäti vaihtuvaa persoonatonta ympäristöä. Esityksen pääluonne käy täten eepilliseksi. Sitävastoin itsenäisestä vasta-aiheesta syntyy draamallista jännitystä, kuten eri päähenkilöitten keskisistä moninaisesti kehittyvistä suhteista. Mutta kumpaisessakin tapauksessa on comeksen säestys sävellettävä sellaiseksi, että se luontevasti kehräytyy duxista, jatkuen ikäänkuin vapaasti hyräillyn improvisoinnin tavoin, välittämättä säkeitten iskumäärien vastaavaisuudesta. Tällöin on tietenkin samalla tarkattava, että se häiritsevittä hankauksitta soveltuu comekseen, mutta toisaalta myös, että se ei liiaksi samanmukaisena comekseen sulaudu, vaan sen täydentää sujuvaksi yhteisliikkeeksi.

Koska vasta-aihe esiintyy milloin ylemmässä, milloin alem-

[1] *Draeseke.*
[2] *Griesbacher.*

massa äänessä kuin teema, on se luonnollisesti aina sävellettävä teemaan nähden kaksinkertaiseen kontrapunktiin.

Jos ei käytetä kiinteätä vasta-aihetta, on luontevinta comeksen säestyksessä jatkaa teemaan sisältyvien aihelmien liikehtimistä, milloin minkäkin. Toisinaan varsinainen vasta-aihekin tyytyy muuntelemaan jotakin teeman aihelmaa (I. gis ja II. D, h). Mutta enimmiten siitä muodostuu teemalle vastakohta, joko pääasiallisesti rytmillisessä suhteessa (I. cis, Es, E, F, Fis, B, H ja II. d, H) tahi pelkästään melodisessa (I. e) taikka kumpaisessakin (I. c, Cis, f, fis ja II. Fis, g, As, a, b). Erään kerran vasta-aihe kertaa teeman aihelmat päinvastaisessa järjestyksessä sekä ylösalaisin käännetyin intervallein (I. g).

Joskus vasta-aiheen säännöllisyys peittyy senjohdosta, että sen sävelkulku uusittuna jakautuu eri äänille tai ainakin on siten nuotteihin merkitty (I. d, As, h ja II. E, e). Osittainen käännös taas ei estä tuntemasta sävelkulkua samaksi (I. h ja II. Cis, dis). Silloin tällöin esiintyy muitakin vähäisiä melodisia muutoksia, jotka eivät juuri herätä eri huomiota, etenkin jos rytmillinen liike pysyy yhtäläisenä (I. C, As, a ja II. C, cis, f).

sh. 74, a. Sävellettävä duxista kehräytyviä erilaisia säestyksiä ed. harjoituksissa muodostetuille comeksille.

sh. 74, b. Sävellettävä itsenäiset vasta-aiheet ed. harjoituksissa muodostetuille comeksille.

3. Teemaryhmät.

Fuugarakenteen varsinaisen rungon muodostavat ne säeryhmät, joissa teema esiintyy, milloin missäkin äänessä, joko yksitellen tai useammassa perätysten, joskus myös ahdettuna osittain yht'aikaa eri äänissä soivaksi. Teeman eri esiintymisryhmiä on nimitetty »kehittelyiksi» (saks. *Durchführung* = läpivienti), mutta nimitys on sikäli harhaan osuva, että se herättää mielikuvan jostakin rakenteen voimaperäisestä kuohuntakohdasta (kuten sonaattimuodon ns. »kehittelyjakso», vastakohtana sen »esittely»- ja »kertaus»-jakson kiinteydelle). Päinvastoin

sopisi fuugan teemaryhmiä pikemmin nimittää juuri »esittelyiksi» eikä kehittelyiksi. Mutta fuugan jäsentäytyminen kehyssikermän mukaisiin taitteisiin ja senmukaisen nimistön käyttö tekee edellämainitut nimitykset tarpeettomiksi, joten voimme tyytyä vain eri taitteisiin sisältyvien teemaryhmien nimeen.

Sääntöperäisimmin teema esiintyy päätaitteessa. Siinä se näyttäytyy kussakin äänessä vuorostaan, joko välittömästi perätysten (I. C, Cis, e, Fis, gis, H ja II. C, Cis, E, e, Fis, g) taikka yhden tai useamman teemattoman välinivelen erottamana. Fuugan äänimäärä enenee täten asteettain täyteen lukuunsa saakka, kun aina jokainen uusi ääni alkaa teemalla, vasta-aiheen siirtyessä siihen ääneen, jossa teema viimeksi esiintyi, ja muitten edeltävien äänien pitkittäessä sävelkulkujaan samantapaisesti kehräytyen, kuin comesta säestävä duxin epäitsenäinen jatko.[1] Tällöin voi sävelkulun liikehtiminen kuitenkin myös rakentua eri äänissä niin samanmukaisesti, että siitä muodostuu toinen vasta-aihe, joka uusiintuvana säestää ensimmäistä sekä teemaa (I. c, Cis, f, B ja II. e, a, H). Tässä tulee käytäntöön »kolminkertaisessa» kontrapunktissa saavutettu kätevyys, kun teema molempine vasta-aiheineen esiintyy vaihdellen milloin missäkin äänissä.

Fuugalle oleellista on duxin ja comeksen säännöllinen vuorottelu päätaitteen teemaryhmissä. Tämä onkin ainoa seikka, joka vaikuttaa määräävästi äänten järjestykseen. Muuten se on aivan vapaasti säveltäjän suunniteltavissa. Koska dux ja comes pääpiirteissään sijaitsevat kvinttiä tahi kvarttia toistensa ylä tai alapuolella, on yleensä vältettävä teeman peräkkäistä esiintymistä sellaisissa äänissä, joiden yleiset sävelalueet ovat oktaavisuhteessa toisiinsa.

W. Kl.:n 4-äänisissä fuugissa äänten järjestys on senmukaisesti seuraavanlainen:

A S B T (I. g, a ja II. b),
T A B S (I. h ja II. dis),
T A S B (I. gis, H ja II. D, g),

---

[1] ks. s. 89.

T B S A (I. As),
B T A S (I. D ja II. Es, E, H).

Sopraanossa alkavaa teemaa ei siis ole ainoassakaan 4-äänisistä, eikä edes sellaista, jossa sopraano toisena seuraisi basson tai tenorin jälkeen. Tämä viittaa siihen, että teeman esiintymistä ylimmässä neljästä äänestä on säästetty vaikuttamaan erikoistehollaan edeltävän odottelun huipentimena.

Yleissäännöstä poikkeava äänten järjestys kahteen keskimmäiseen nähden on 5 fuugassa:

A S T B (I. C ja II. c, As),
T A B S (I. f, fis).

Seurauksena on joko teeman sijoitus tenorissa ja bassossa tavallista matalammalle (II. c) tahi altossa ja sopraanossa tavallista korkeammalle (II. As) sekä tästä johtuva tummempi tai heleämpi yleisväritys, taikka säännöllisen dux-comes-vuorottelun syrjäytys (I. C: *dux*, *comes*, *comes*, *dux*), jopa comeksen jääminen yhteen ainoaan esiintymään (I. f, fis: *dux*, *comes*, *dux*, *dux*). Viimemainitut poikkeamiset säännönmukaisuudesta tuottavat vielä tuntuvampaa erikoissävyä. W. Kl.:n II osassa *Bach* nähtävästi on katsonut tulevansa toimeen ilman niitä.

Siirtyessämme 3-äänisiin fuugiin havaitsemme, että äänillä on avarampi liikehtimisala ja sen johdosta niiden järjestys on riippumattomampi sävelaluesuhteista kuin 4-äänisissä. Merkitsemme niissä keskiäänen M-kirjaimella (lat. *media* = keskimmäinen), koska se voi olla yhtä hyvin tenorin kuin alton luonteinen:

S M B (I. Cis, d, Es, Fis, G, A, B ja II. e, F, f, G, gis),
M S B (I. c, es, E, F ja II. C, d, Fis, fis, B, h),
B S M (II. Cis, cis),
B M S (II. A, a).

Näissä teeman alkua ei ole vältetty ylimmässä, vaan alimmassa äänessä. Sitä edustavista poikkeuksista onkin kahdessa alimman äänen alku asetettu tenori- eikä bassoäänialaan (II. A, a). Vain kahdessa ilmenee siis todellinen vakavasävyinen bassoalku. Muissa 3-äänisissä fuugissa basso ei esiinny edes

toisenakaan järjestyksessä kertaakaan. Epäilemättä on 3-äänisyyden yleinen kuulakkuus ja 4-äänisyyden tummahko täytelyys luonnollisena selityksenä mestarin erilaiseen menettelyyn kummankinlaisten fuugien päätaitteen äänijärjestyksessä.

Erikoisasemassa ovat 2- ja 5-ääniset fuugat, joiden harvalukuisuus estää vetämästä varmoja tyylillisiä johtopäätöksiä niiden äänijärjestelystä. Havaitsemme kuitenkin, että 5-äänisissä järjestys saattaa yhtä tehokkaasti kohota asteettain alimmasta ylimpään (I. cis) kuin laskeutua ylimmästä alimpaan (I. b). Nähtävästi onkin kumpikin näistä tasaisessa aukenemisessaan ja laajenemisessaan omiaan tehostamaan 5-äänisyyden edustamaa tavallisen täytelyyden ylittämistä. [1]

sh. 75, a. Muodostettava 3-äänisiä keskeytymättömiä teemaryhmiä ed. harjotuksissa sävelletyistä duxeista, comeksista ja vasta-aiheista.

sh. 75, b. Samoin 4-äänisiä, jatkuvine säestysäänineen.

sh. 75, c. Samoin jokunen 5-ääninen.

Väli-, kertaus- ja ylitaitteissa ei teemaryhmien rakenne ole niin säännötelty kuin päätaitteissa. Joskus kyllä niissäkin on havaittavana duxin ja comeksen kaltaista vuorottelusuhdetta, kertaus- ja ylitaitteissa perus- tai leposävellajin pohjalla, välitaitteissa rinnakkaisen taikka sen leposävellajin. Mutta yleensä on jo teeman esiintymäin lukumäärä näissä aivan vapaasti vaihtelevainen, milloin kohoten äänten täyteen määrään, milloin jääden siitä vaille, jopa rajoittuen yhteen ainoaankin kertaan, milloin taas ylittäen äänten luvun. Sitäpaitsi teema usein muuntelee sävelkulkuaankin, etenkin melodisesti (esim. I. As), harvemmin rytmillisesti (esim. II, c), taikka siirtyy alkamaan toisilta asteikon asteilta (esim. II. b).

Aivan teematonta taitetta ei hevillä tavata. Lähempää selvittelyä varten viittaamme erittelyihimme *Bach*in W. Kl.:n fuugista. [2]

---

[1] ks. Harmoniaoppi, s. 174.

[2] ks. Liite III.

4. Välikkeet.

Teemaryhmien kiinteäsävyisyys johtuu siitä, että teemaa käyttävä ääni aina pyrkii ja pääsee hallitsevasti esille, toisten jäädessä sen rinnalla varjostetuiksi. Vastakohtaisena aineksena esiintyy teemaryhmien lomissa toisenlaatuisia aihesommitteita, joita nimitämme välikkeiksi (saks. *Zwischenspiel* = välisoitto, ransk. *épisode* = sivukuvaus). Näissä äänet tasavoimaisesti välähtelevät esille yhteisestä sommitekudoksestaan. Niissä myös suoritetaan fuugan varsinainen aihekehittely [1], ituna sinfoniseen kehittelyyn [2], sikäli että sekä teema että vasta-aihe paloitellaan aihelmiinsa, jotka vaihtelevissa sommitteluissa ja muunteluissa jännittäytyvät toistensa kosketuksesta. Täten välikkeet toisaalta melodisen paloittelunsa puolesta ovat levähdyskohtina teemaryhmien kiinteästi kaartuvasta tähtäämisestä, mutta saattavat myös toisaalta jännittävästi sommiteltuina muodostua fuugan kiihkeimmäksi käymisainekseksi.

Vaikka välikkeet aihekäsittelyltään selvästi eroavat teemaryhmistä, eivät ne yleensä kuitenkaan taitejäsentelyssä muodosta niistä jyrkästi eriäviä itsenäisiä lomajäseniä, vaan ne sijoittuvat oleellisina osina samoihin taitteisiin teemaryhmien taustaksi, täydentimeksi tai huipentimeksi. [3]

Välikkeiden teknillisessä rakenteessa esiintyy ominaispiirteitä, jotka tehostavat niiden vastakohtaisuutta teemaryhmiin. Huomattavin on äänien yhteinen kehräytyminen, saman aihelman siirtyessä äänestä toiseen ja kunkin niistä antaessa uuden sysäyksen seuraavalle (esim. II. D: tahd. $7^1/_2$—$9^1/_2$; B: t. 9—12; b: t. 9—10). Milloin erillisten aihelmien asemesta käytetään vain ylimalkaista kehräytyvää liikehtimistä, saavuttavat äänet keskinäisen tasapainonsa siten, että sävelkulun melodiset huiput vaihdellen sukeltavat esille eri äänissä (I. es: t. 6—7 ja $14^1/_2$—$18^1/_2$; A: t. 10—12). Toisinaan

---

[1] ks. Säveloppi, s. 468.

[2] *Vincent d'Indy:* Cours de composition musicale, II, 1, 1899—1900.

[3] *Riemann.*

taas kullakin äänellä on oma aihelmansa, jolloin välike kokonaisuudessaan rakentuu sekvenssiksi (I. c: t. 17—19; G: t. 17—19; II. c: t. 9; Es: t. 46—53; fis: t. 11½—16½; G: t. 23—32; gis: t. 9—10 ja 17—18). Jopa tavataan jokunen tarkka kaanon-jäljittelykin (II. F: t. 9—14).

Ylen tärkeätä fuugan yhtenäisyydelle ja johdonmukaisuudelle on, että välikkeidenkin kaikki ainekset tavalla tai toisella johtuvat teemasta (tahi vasta-aiheesta), silloinkin kun ne joskus puhkeavat laajapiirteisempään lyyrillissävyiseen melodiseen tehoon (I. Cis: t. 35—41; h: t. 17½—20 ja 26—29; II. Fis: t. 25 — 33½ ja 58—65½).

Poikkeuksena tästä tiukasta aiheellisesta kiinteydestä ovat vain lopukkeet, jotka tärkeimmillä jäsentelykohdilla juuri siten aikaansaavat tarvittavan ominaistehonsa. Sillä kun fuugan keskeytymätön polyfoninen virtailu ei salli niihin tulla mitään oikeaa pysähdystä, vaan aina jokin äänistä kehräytyy eteenpäin toisten yhtyessä lopukemuotoiluun, niin tämän muotoilun tutunomaiset sovinnaiskäänteet (ynnä esityksessä vaadittava aikamitan hidastuminen) eristävät sen riittävästi ympäröivän liikehtimisen yhtämittaisesta vuolaudesta (esim. I. C: t. 13. . . 14 ja 23. . . 24). Lopukekäänteitten kaavamaisuus, joka kaikessa sen ajan musiikissa helposti tympäisee, ehkäisten sävellysten muuten täysin innoitettuakin vaikutusta, on taas torjuttavissa käyttämällä improvisoitua muuntelua, jota taitoa siihen aikaan runsaasti viljeltiin ja johon nimenomaan luottaen säveltäjät yleensä jättivät lopukekohdat yksilöllisesti viimeistelemättä. Tämä koski myös fuugissa esiintyviä lopukkeita. Jos niiden muuntelevaan kuviointiin soittaja kykeni punomaan teemallisia aihesäikeitä, oli vaikutus sitä eheämpi ja tuoreempi. Toisinaan nuotteihin merkitty rytmillinen pysähdys kaikissa äänissä edellyttää vielä rikkaampaa improvisointia, jolla liikehtimiseen muuten syntyvä aukko täytetään yhtämittaisilla, joko pelkästään kaikutehoisilla (*arpeggio* ym.) taikka aiheita kehittävillä sävelkuluilla, lomaan lisättävien ylimääräisten iskualojen tai säkeitten ajan (I. c: t. 4 lopusta laskien; Es: t. 4 lop.; a: t. 6 lop.; II. g: t. 7 ja 11—12 lop.). Eräisiin kohtiin säveltäjä

on merkinnyt fermaatin, arvatenkin tarkoittaen sillä nimenomaan juuri mainitunlaista vapaasti lisättävää improvisointia (I. a: t. 8 lop.; II. e: t. 4 ja 17 lop.; As: t. 5 lop.).

Toinen väline, jolla fuugan yhtämittaiseen virtailuun saadaan pysähdyttävää vastapainoa, saattamatta silti itse liikehtimistä keskeytymään, on urkupiste.[1] Luonnollisista syistä se enimmiten esiintyy lähinnä ennen sävellyksen päättymistä (esim. I. C: t. 1—4 lop.). Joskus on perus-urkupistettä valmistamassa huippu-urkupiste (I. cis: t. 8—11 ja 5—6 ja 1—4 lop.).

Vihdoin on mainittava tärkeänä vaihtelun välineenä ajoittainen äänten vähennys. Kaikkien äänien yhtämittainen soiminen, siitä lähtien kun ne ensin ovat päätaitteessa vähitellen toisiinsa yhtyneet, tekisi kokonaisuuden kovin raskaaksi ja yksitoikkoiseksi. Senvuoksi 4-äänisissä fuugissa on 3-, jopa 2-äänisiä ryhmiä, samoin 3-äänisissä 2-äänisiä, puhumattakaan 5-äänisistä, joissa täysi äänimäärä pikemmin kuuluu vain erikoisvaikutuksiin (esim. I. Cis: t. 35—43; D: t. 11—13; d: t. 21—24; f: t. 16—27). Tällöin on vaan aina tarkattava, että kukin ääni pysähtyessään pääsee tyydyttävään melodiseen päätökseensä ja myös jälleen toisiin yhtyessään alkaa joko teemalla tahi jollakin muuten melodisesti täysipainoisella aihelmalla. Täten aikaansaadaan oikea polyfoninen vaikutelma, niin että eri äänet ikäänkuin kukin omasta alotteestaan vaikenisivat ja taas rupeaisivat soimaan, ilman sointu- tai sointisuhteista johtuvaa ulkonaista aihetta siihen. Itsessään tällainen ajoittainen äänten keskeytys johtuukin jo puhtaasti melodisista syistä; sillä niinpiankuin riittävä kinetinen kaarros on saatettu loppuun, on luonnollista vaieta ja jättää toisille äänille runsaampaa liikkumisalaa, kunnes jälleen tulee vuoro tuoda esille oma sanottavansa. Tämä tehostuu selvimmin, milloin eri äänet esitetään eri soittimin tahi lauluäänin.

sh. 76, a. Sävellettävä 2-äänisiä välikkeitä ed. harjoituksissa käytettyjen teemojen ja vasta-aiheitten ai-

[1] ks. Harmoniaoppi, s. 165.

helmista, siirtäen samaa aihelmaa vuorotellen äänestä toiseen.

sh. 76, b. Samoin, käyttämällä ylimalkaista kehräytymistä, vuorottelevine melodisine huippuineen eri äänissä.

sh. 76, c. Samoin, käyttämällä sekvenssiä, jossa kummallakin äänellä on eri aihelmansa.

sh. 77, a—c. Samaten 3-äänisiä välikkeitä.

sh. 78, a—c. Samaten 4-äänisiä.

Erikoinen merkitys on v a i h d o s välikkeillä, joita tarvitaan taitteitten lomissa, välittämässä siirtymistä perus- tai huippusävellajista rinnakkaiseen ja sen huippusävellajiin sekä näistä takaisin perus-, huippu- ja leposävellajiin.

sh. 79, a—j. Sävellettävä vaihdosvälikkeitä mainittujen sävellajien kesken.

D. **Yksityiskohtainen jäsentely.**

Kuten teemaryhmät ovat erilaajuisia, riippuen itse teeman mittavuudesta sekä siitä, miten monesti teema perätysten esiintyy välikkeiden keskeyttämättä, samoin on välikkeitäkin milloin pitempiä, milloin lyhempiä. Myöskin teemaryhmien ja välikkeiden lausekkeelliset keskinäiset suhteet ovat kunkin taitteen puitteissa erittäin moninaiset. Siten muodostuu jokaisen fuugan yksityiskohtainen rakenne, huolimatta yleispiirteitten yhtäläisyydestä, täysin yksilölliseksi, riippuen sekä teeman laadusta että tietenkin myös säveltäjän kyvystä saada siitä kehiteltyä esille kaikki paras, mikä siinä ituna piilee. Tässä tulee siis ensi sijassa kyseeseen harjaannuttaa sävelellisen johdonmukaisuuden ja sopusuhtaisuuden vaistoja vapaaseen tarkoituksenmukaisuuteen, ja senvuoksi on epäilemättä suurten mestarien esimerkki parempi tienviitta kuin monien »poikkeusten» höystämä säännöttely. Emme siis rupea sellaista keinotekoisesti laatimaan, vaan lajittelemme *Bach*in W. Kl.:n fuugat niissä ilmenevien sisäisten rakennesuhteitten mukaisesti, joista samalla

liitämme tähän seikkaperäiset analyyttiset kaavakkeet[1], toivoen opiskelijan niiden johdolla perinpohjin tutustuvan jokaiseen näistä kaikessa polyfonisessa taidokkuudessaan mitä herkimmistä sävelrunoista ja siten eläytyvän fuugataiteen syvimpään tehokkuuteen.

1. Kaksiäänisenä.

Kaksiäänisiä fuugia on kokoelmassa vain yksi ainoa (I. e). Vaatiikin erikoista mestaruutta saada kahden äänen sommitteluihin sitä monipuolisuutta, jota ilman fuugan vaikutus ei pääse riittävästi huipentumaan. Erinäisin keinoin onkin säveltäjä huolehtinut siitä, miten pelkän 2-äänisyyden tuottama rajoitus tulisi korvatuksi.

Ensiksikin tämä fuuga eroaa kaikista muista siinä suhteessa, että sen teema on kauttaaltaan korusävelinen. Sädehtivässä liikehtimisessään se koskettaa toisistaan ainakin nopeassa aikamitassa niin eristyviä sävelaineksia, että kuulija saa mielikuvan kahdesta kantarytmeissä liikkuvasta näennäisäänestä. Täten 2-ääninen sävelkulku monin kohdin tehoaa 3-, jopa 4-äänisen tavoin.

Toiseksi ei tämän fuugan yleisrakenne ole kehyssikermän, kuten miltei kaikkien muiden, vaan kerratun ja lyhyellä yhteisellä ylitaitteella varustetun parisikermän. Tästä johtuva tavallista lyyrillisempi kokonaissävy[2] ei vaadi aihekehittelyltäkään kiihkeämpää huipennusta, kuin mihin 2-äänisyydessä on varaa.

2. Kolmiäänisenä.

Kolmiäänisistä fuugista ainoa parisikermäinen (II. Fis) on rakenteeltaan edellämainittua 2-äänistä monipuolisempi,

---

[1] ks. Liite III.
[2] ks. Rytmioppi, s. 381.

mutta pääpiirteet ovat kuitenkin samat (muunnettuna kerrattu parisikermä ylitaitteineen).

Kaikista yksinkertaisin kehysmuoto tyytyy pelkästään pää-, väli- ja kertaustaitteeseen, ilman mitään kertailuja. Se esiintyy vain yhdessä 3-äänisessä fuugassa (II. G). Useammissa on tämän lisäksi myös ylitaite (I. c ja II. C, e, F, f, a).

Kaikissa toisissa päätaite uusiutuu ennen välitaitetta.

Täysilukuisin teemayhtymin (ransk. *contre-exposition* = vastaesittely) uusinta esiintyy vain kahdessa fuugassa. Toisessa niistä on sitäpaitsi ylitaite (I. E). Uusinnassa vaihtuu äänten järjestys, ja dux ja comes myös vaihtavat paikkojansa. Toisessa ylitaitteen asemesta seuraa kertaustaitetta väli- ja kertaustaitteen uusinta (II. B).

Lyhennettynä kahteen teemaesiintymään päätaitteen uusinta tavataan vain yhdessä fuugassa, ilman ylitaitetta, (I. Fis). Tavallisempaa on uusinnan lyhentäminen yhteen teemaesiintymään (I. Cis, Es, B ja II. A, h). Tämä sijoittuu aina ikäänkuin (olemattoman) neljännen äänen kohdalle, joten 3-ääninen päätaite uusintoineen herättää 4-äänisen päätaitteen mielikuvan.

sh. 80, a. Sävellettävä ed. harjoituksissa muodostetuista teemoista 3-äänisten fuugien päätaitteita, sijoittaen teemaesiintymäin lomiin vapaasti välikkeitä, päätökseksi rinnakkaissävellajiin johtava vaihdosvälike.

sh. 80, b. Samoin, mutta ennen vaihdosvälikettä täysilukuinen päätaitteen uusinta.

sh. 80, c. Samoin, mutta uusinta lyhennetty yhteen ainoaan teemaesiintymään, näennäisessä neljännessä äänessä.

sh. 81, a. Sävellettävä teemaryhmiä, joissa ed. harjoituksissa käytetyt duxit ja comekset esiintyvät siirrettyinä rinnakkaissävellajiinsa.

sh. 81, b. Sävellettävä välitaitteita, jotka sisältävät vain kaksi teemaesiintymää, mutta pitemmän välikkeen niiden lomassa, päätökseksi perus-, huippu- tai leposävellajiin johtava vaihdosvälike.

sh. 82, a. Sävellettävä 3-äänisiä fuugia, ilman ylitaitetta.

sh. 82, b. Sävellettävä 3-äänisiä urkupistevälikkeitä.

sh. 82, c. Sävellettävä 3-äänisiä fuugia ylitaitteineen.

sh. 82, d. Sävellettävä 3-äänisiä fuugia, joissa ennen ylitaitetta on väli- ja kertaustaitteen yhteisuusinta.

3. Neliäänisenä.

Yksinkertainen kehysmuoto ylitaitteineen esiintyy vain yhdessä 4-äänisessä fuugassa (I. g) ja tämäkin kuuluu edempänä käsiteltäviin, erikoisin huipentimin varustettuihin. Nähtävästi runsaampi äänimäärä vaatii yleensä päätaitteen sisältämän »esittelyn» ilmennettäväksi myös runsaammin muodoin, siis uusinnan avulla. Toisaalta kuitenkin tavataan täysilukuinen uusinta myöskin vain yhdessä fuugassa (II. As). Tavallisimmin uusinta lyhenee yhteen (I. As, ja II. dis) tahi kahteen (I. D, f) teemaesiintymään. Edellisessä tapauksessa syntyy 5-äänisen päätaitteen mielikuva. Mutta W. Kl :ssa on esimerkki todellisesta viidennestäkin esiintymästä päätaitteen uusinnassa (I. gis), tosin niin pitkän välikkeen jälestä, että se (välike ynnä teema) voidaan käsittää päätaitteen toiseksi uusinnaksi. Tämänlainen taitteen (muunnettu) kolmintaminen ei tule kyseeseen homofonisessa tyylissä, mutta polyfonian tarjoamat erikoishuipentimet saattavat sen erinäisissä tapauksissa vaikutusvoimaiseksi (I. h ja II. Cis, H). Toisaalta myös väli- ja kertaustaitteen yhteisuusinta, joka homofonisessa tyylissä on mitä tavallisin ilmiö [1], vaatii fuugassa tehotakseen enimmiten polyfonisten erikoiskeinojen tukea.

---

[1] ks. Rytmioppi s. 385.

sh 83, a. Sävellettävä 4-äänisten fuugien päätaitteita, vapaine välikkeineen, päätökseksi vaihdosvälike.
sh. 83, b. Samoin, mutta ennen vaihdosvälikettä päätaitteen uusinta lyhennettynä yhteen tai kahteen teemaesiintymään.
sh. 84, a. Sävellettävä 4-äänisiä fuugia ilman ylitaitetta.
sh. 84, b. Sävellettävä 4-äänisiä urkupistevälikkeitä.
sh. 84, c. Sävellettävä 4-äänisiä fuugia ylitaitteineen.

E. Erikoishuipentimet.

1. Ahto.

Ahtokulku syntyy siitä, että teema peräkkäisissä äänissä alkaa ennenkuin se kutakin edeltävässä on saatettu loppuun. Teeman esiintymät täten ikäänkuin ahdetaan kokoon (saks. *Engführung* = ahtaallevienti, it. *stretto*, ransk. *strette*). Taiteellinen teho on tietenkin voimakkaasti huipentava, aivan kuin keskustelussa, jossa toinen ei suo toiselle täyttä suunvuoroa, vaan alkaa sanottavansa, ennenkuin toinen on ehtinyt lauseensa loppuun. Ahtokulussa edeltävä ääni usein jatkaa teeman sävelkulkua päätökseen asti, pitäen siis yhä puoliaan, vaikka toinen ääni jo soi »ylinnä». Toisinaan teeman päätös edeltävässä äänessä katkeaa tai muuttaa muotoaan. Joskus taas toista ääntä seuraa kolmas tai useampi, aina yrittäen saattaa edellisensä jatkumisen »ahtaalle».

Tosin eivät kaikki fuugateemat sovellu ahdettaviksi. Eikä ahtokulku ole aina tarpeellinen fuugassa tarkoitetulle kokonaisvaikutukselle. Kuitenkin se on tavallisin kaikista erikoishuipentimista. Useissa oppijaksoissa neuvotaan säästämään sen esiintymistä fuugan loppupuolelle, siis kertaus- tai ylitaitteeseen. Mutta W. Kl.:ssa on kumpaisestakin vain yksi esimerkki (I. b ja II. g). Edellisessä näistä viiden äänen suorittama ahto vaikuttaa ainutlaatuisesti. Vielä eräässä fuugassa ahto tosin myös ilmaantuu kertaustaitteessa (I. a), mutta kun tätä vielä seuraa

väli- ja kertaustaitteen kahdenkertainen uusinta eri ahtosommitteineen, jää ahdon ensi esiintymä hyvinkin fuugan kokonaisuuden alkupuolelle.

W. Kl.:ssa ahdot tavallisemmin alkavat jo välitaitteessa (I. d, G, g ja II. c, Es) tai sen uusinnassa (II. D). Silloin käy vaihdos rinnakkaissävellajiin tarpeettomaksi (I. d ja II. c, Es), koska välitaite täten ilmankin muuttuu riittävän vastakohtaiseksi päätaitteeseen nähden. Yhtä usein ahtoja tavataan jo päätaitteen uusinnassa (I. C, es, F ja II. d, E, b), joka täten vauhdikkaasti erottautuu päätaitteesta. Jopa alkaa itse pää taitekin ahdolla eräässä fuugassa (II. Cis).

Lähinnä ahtoon verrattavissa on teeman esiintyminen kahden äänen yhtaikaisissa tersseissä.

Tätä tavataan joko kertaus- (II. g) tahi ylitaitteessa (II. b).

sh. 85, a. Muodostettava ahtoja ed. harjoituksissa sävelletyistä teemoista.

sh. 85, b. Sävellettävä 3- ja 4-äänisiä fuugia, ahto kertaus- tai ylitaitteessa.

sh. 85, c. Samoin, ahtoja jo välitaitteessa.

sh. 85, d. Samoin, ahtoja jo päätaitteen uusinnassa.

2. Harvennus ja tihennys.

Ahtokulku käy vielä tavallistakin taidokkaammaksi ja kiintoisammaksi, jos jossakin äänessä teema esiintyy harvennettuna kahdenkertaisiin (I. es ja II. c, Cis) tahi tihennettynä puoliin (II. Cis, E) aika-arvoihinsa. Vaikutus on edellisessä sävelkaarrosta ylevästi laajentava, jälkimmäisessä liikehtimisen sykintää kiihdyttävä.

sh. 86, a. Sävellettävä fuugia, käyttämällä ahdossa myös teeman harvennusta.

sh. 86, b. Samoin, käyttämällä tihennystä.

3. K ä ä n n ö s.

Jäljittely käännetyin intervallein [1] voi usein saattaa teeman uuteen ja tehoisaan valaistukseen. Tämä huipennusväline esiintyy joskus yhtyneenä ahtokulkuun (I. d, es ja II. d, E, b), tai myös käytettynä sen ohella eri taitteitten värittimenä (I. G, a). Mutta sinänsäkin se antaa välitaitteelle erikoissävyä, korvaten vaihdoksen, kuten ahtokin (I. fis, H).

Erityisen monipuolisesti ja johdonmukaisesti on huipentimia sovellettu W. Kl.:n II osan b-molli fuugaan. Sen päätaitteessa teema esiintyy y k s i n k e r t a i s e n a, päätaitteen uusinnassa a h t o n a (septimi-intervallissa), välitaitteessa samoin, mutta r i n n a k k a i s s ä v e l l a j i i n siirrettynä, kertaustaitteessa k ä ä n n ö k s e n ä, välitaitteen uusinnassa k ä ä n n ö k s e n a h t o n a. Kertaustaitteen uusinnassa teema esiintyy k ä ä n n ö k s i n e e n ja kumpikin sitäpaitsi ahtona, sekä vihdoin ylitaitteessa samoin, mutta molemmat t e r s s i k a k s i n n u k s i n e e n.

sh. 87, a. Sävellettävä fuugia, välitaitteessa rinnakkaisvaihdoksen asemesta teeman käännös.

sh. 87, b. Sävellettävä fuugia, käyttämällä eri taitteiden värittiminä sekä käännöstä että ahtoa.

Jos comes (tahi toinen dux) esiintyy heti käännöksenä ja semmoisenaan uusiutuu teemaryhmien yleisessä kokoonpanossa, nimitetään fuugaa v a s t a f u u g a k s i [2] (II. Cis).

4. K a k s o i s f u u g a.

Fuugaa, jossa esiintyy 2 itsenäistä teemaa, nimitetään kaksoisfuugaksi (saks. *Doppelfuge*). Sitä on kahta lajia, riippuen siitä, ilmaantuuko 2. teema heti alussa, jo duxissa, 1. teeman mukana vaiko vasta myöhemmin. Edellinen laji on harvinaisem-

[1] ks. S ä v e l o p p i, s. 493.

[2] *Richter:* »Gegenfuge» (lat. *in motu contrario*).

pi. Siitä ei ole esimerkkiä W. Kl.:n fuugissa, mutta sellainen sisältyy kuitenkin sen I osan Es-duuri-p r e l u u d i i n.[1] Toisia esimerkkejä on *Bach*in urkuteoksissa (h-molli fuuga, IV, N:o 8), *Haydn*in »Luomisessa» (II osan loppukuoro) ja *Mozart*in »Requiemissä» (Kyrie).

Jälkimmäistä lajia on W. Kl.:n neljä fuugaa (I. A ja II. cis, gis, H). Niiden rakenne on kussakin jonkinverran erilainen. Teemme selkoa niistä jokaisesta eriksensä.[2]

W. Kl. I. A.

Ensin sukeutuu täysi fuuga jo 1. teemasta, sisältäen mahdollisimman suppeana päätaitteen uusintoineen sekä väli-, kertaus-, jopa ylitaitteen. Senjälkeen 2. teema ilmaantuu 1. teeman mukana taaskin täysitaitteisessa fuugasikermässä.

W. Kl. II. H.

Aluksi kehittyy 1. teemasta pelkkä päätaite ynnä sen mitä lyhyin uusinta, joka sisältää vain yhden teemaesiintymän sekä välikkeen. Sitten 2. teema yhtyy siihen, muodostaen päätaitteelle toisen, runsassävyisemmän uusinnan, jonka jälkeen väli- ja kertaustaite seuraavat samaten molempien teemojen varassa.

W. Kl. II. cis.

Päätaite lyhyine uusintoineen sekä väli- ja kertaustaite rakentuvat kaikki 1. teemasta. Senjälkeen seuraa välitaitteen uusinta, sisältäen y k s i s t ä ä n 2. t e e m a n, ilman vaihdosta rinnakkaiseen. Kertaustaitteen uusinnassa molemmat teemat yhtyvät, samoin taas ylitaitteen jälkipuoliskossa, 1. teeman välikkeineen täytettyä sen alkupuolen.

---

[1] *Riemann* (alkaen 25. tahdista).

[2] vrt. myös *Max Reger*in fuugia.

W. Kl. II. gis.

Päätaitteessa ja sen uusinnassa vallitsee 1. teema yksinänsä, samoin taas 2. teema välitaitteessa, ilman vaihdosta. Kertaustaitteessa teemat yhtyvät, ja sitten seuraa yhteisesti väli- ja kertaustaitteen uusinta, tavallisine vaihdoksineen.

Kaksoisfuuga ei niinmuodoin esiinny valmiiksi ja muuttumattomaksi kiteytyneenä kaavana, vaan siinä on tilaisuus moninaisiin kahden teeman avulla aikaansaataviin sommitteisiin, jotka kussakin tapauksessa suhtautuvat taiterakenteeseen erikoisella laillaan. Aina on kuitenkin tärkeä, että teemat yksilöllisesti eroavat toisistaan vielä melkoista terävämmin kuin tavallinen vasta-aihe teemastaan. Itsestään on selvää, että kaksoisfuugissa vasta-aiheitten merkitys jää vähemmälle, jos niitä lainkaan käytetään. Sillä päähuomion vaativat juuri molemmat teemat osakseen.

sh. 88, a—b. Sävellettävä erirakenteisia kaksoisfuugia kumpaakin lajia.

5. Kolmoisfuuga.

Kolmen teeman yhteistoiminnasta syntyy kolmoisfuuga (saks. *Tripelfuge*). Siitä ei tavata, kuten kaksoisfuugasta, sellaista lajia, jossa teemat esiintyisivät heti yhtaikaa fuugaa alkamassa, vaan ne ilmaantuvat aina toinen toisensa jälestä uusien taitekohtien yhteydessä, joko samalla liittyen edelliseen teemaan tahi ensimmältä kukin yksikseen ja sitten vasta yhdessä. Jälkimmäistä laatua on W. Kl.:ssa yksi fuuga (II. fis), edellistä samoin yksi (I. cis). Kuuluisa on *Bach*in kolmoisfuuga uruille (Es-duuri).

sh. 89. Sävellettävä erirakenteisia kolmoisfuugia.

6. Koraalifuuga.

Kirkolliseen käyttöön tarkoitetuissa urkufuugissa on koraali (joko evankelinen virsikoraali taikka gregoriaaninen messu-

koraali) erinomaisen luonteenomainen ja tyylikäs huipennuskeino. Muissakin (esim. piano- tahi orkesteri-) teoksissa, joiden pohjasävy siihen soveltuu, voi koraalifuuga kohota valtaiseen vaikutusvoimaan (esim. *Max Reger*, *César Franck*, *Erkki Melartin*).

Koraalifuugan rakenteita on kolmenlaatuisia. [1]

Yksinkertaisimmin se syntyy siten, että fuugan teema valitaan ja muodostetaan jostakin tutusta koraalisäkeestä, tai jos teemoja on useampia, saman koraalin peräkkäisistä säkeistä.

Toinen laji muodostuu siten, että koraalisäkeet sovelletaan fuugan välikkeisiin. Siten saattaa koraali kokonaisuudessaankin tulla käytetyksi säe säkeeltä, jos välikkeitä on kyllin monta.

Draamallisesti vaikuttavin tapa on sijoittaa koraali fuugan loppuosaan, ikäänkuin uudeksi teeman kanssa kamppailevaksi vastateemaksi ja sävellyksen yllättävimmin tehoavaksi huipentimeksi.

sh. 90, a—c. Sävellettävä erirakenteisia koraalifuugia.

F. Erikoislajit.

Paitsi tähän asti käsiteltyä varsinaista fuugarakennetta käytetään myös sen erinäisiä typistyksiä ja laajennuksia. Teemme lopuksi nyt niistäkin selkoa lyhyimmiten, samalla myös laulu- eli vokaalifuugasta.

1. Fugato.

Fugato (it. = fuugan tapaan suoritettu) sisältää fuugasta pelkästään päätaitteen. Sitä tavataan usein laajempien sävellysmuotojen yhteydessä, homofonisten taiteitten lomissa. Milloin se esiintyy itsenäisenä kokonaisuutena, liittyy siihen

[1] *Richter.*

lopuksi samoista aiheista kehräytyvä päätös. W. Kl.:ssa siitä on esimerkki II osan Cis-duuri-preluudin ylitaitteessa ($^3/_8$-tahti).

sh. 91, a. Sävellettävä fugatoja homofonisten kehyssikermäin välitaitteiksi.

sh. 91, b. Sävellettävä itsenäisiä fugatoja päätöksineen.

2. Fughetta.

Fughetta (it. = pienoisfuuga) on yleispiirteiltään täysitaitteinen fuuga, mutta mahdollisimman suppea niin teemaryhmiin kuin välikkeisiin nähden. Esimerkkejä tavataan *Bach*in koraalipreluudeissa.

sh. 92. Sävellettävä fughettoja.

3. Vokaalifuuga.

Laulettavia fuugia ei tavata itsenäisinä sävellyksinä, mutta useinkin laajempien, etenkin hengellisten teosten, kantaattien, messujen ja oratoorien yhteydessä. Varsinkin käytetään fuugaa jonkin jakson tai koko sävelteoksen päätöksessä. Näistä seikoista jo johtuu, että vokaalifuugat harvoin venyvät kovin mittaviksi. Itse t e e m a tosin ei yleensä ole lyhyt, sillä siihen sisältyvien sanojen tulee sisältää eheä ja keskitetty ajatus, jonka täydennys sitten esiintyy v a s t a-a i h e e s s a. Mutta v ä l i k k e e t jäävät enimmiten vähemmälle. Erinomainen teho on a h d o l l a lauluäänten esittämänä, samoin teeman h a r v e n n u k s e l l a sekä u r k u p i s t e e l l ä.

Tärkeätä on, että teema kaikissa esiintymisissään joka äänessä lauletaan s a m o i n s a n o i n. Kuitenkin saattaa olla tehoisaa fuugan loppupuolella sovittaa teemaan jokin uusikin ajatuskulkua erityisesti keskittävä ja huipentava lauselma. Joka tapauksessa on sekä teemaryhmissä että välikkeissä tarkattava, että eri äänien vaikeneminen ja jälleen toisiin yhtymi-

nen sopeutuu laulettavien sanojen järkiperäiseen käyttöön, niin että kukin ääni aina saa todellisen sanottavansa ja sitten sen suoritettuaan hengähtää, jättämällä sananvuoron toisille. Muuten johtuu laulettavuuden yleisistä vaatimuksista, että vokaalifuugien teemat suuremmassa määrässä, kuin soittimelliset, melodiikkansa puolesta mukautuvat cantus firmus-säännöttelyn alaisiksi. Samoin rytmissäkin esiintyvät yksinkertaisimmat ainekset vieläkin vallitsevammassa asemassa. Sanojen valinnassa on taas vältettävä kaikkea, mikä aiheuttaisi sävelrakenteeseen n. s. »nelikulmaisuutta» taikka muuta liikaa pyöristystä; niinpä runomittainen sanamuoto ei yleensä ole fuugassa sovelias.

Ajoittainen äänten vähennys on vokaalifuugassa erityisen tärkeä, jotta sointiin tulisi riittävää vaihtelua ja tuoreutta.

sh. 93. Sävellettävä vokaalifuugia.

4. Laajennettu fuuga.

Yleisesti vallitsee käsitys, että *Bach*in urkufuugat olisivat yleisrakenteeltaan hänen pianofuugiaan laajapiirteisemmät.[1] Yksityiskohtaisella erittelyllä on kuitenkin todettavissa, että nekin pääasiallisesti sovittautuvat kehysmuotoisen sikermän puitteisiin. Taitteet käyvät kyllä monesti tavallista laajemmiksi senkautta, että itsenäiset välikkeet kehräytyvät pitemmiksi[2], etenkin käyttämällä runsain määrin sekvenssejä. Mutta myös teemat ovat usein huomattavan pitkiä, moniaiheisia.[3] Tämä johtuu luonnollisesti soittimen soinnillisesta laadusta, joka viehättää pitkittyvään soitteluun. Urkuäänen kestävyys ja väriloisto pääsee täten parempaan vaikutukseensa. Mutta tästä kaikesta enenee vain säkeitten luku-

---

[1] »Erweiterte Fuge», *Draeseke* y.m.

[2] *Richter.*

[3] *Naumann.*

määrä lausekkeissa ja taitekohdat loittonevat siten kauemmas toisistaan. Sitävastoin itse rakenteen yleispiirteet pysyvät muuttumatta.

Kuten teemat ja välikkeet, niin myös l o p u k k e e t joskus kehräytyvät urkufuugissa kuviokulkujen tai sekvenssien avulla huomattavaan laajuuteen, kohoten oikean mestarin käsissä väkevästi innoitetun improvisoinnin kaltaisuuteen.

Yksinkertaisimpana esiintyy kehyssikermä, sisältäen pelkästään pää-, väli-, kertaus- ja ylitaitteen, vain yhdessä *Bach*in urkufuugista (IV, N:o 4, d):

I II III y

Toisissa fuugissa on päätaite uusittu, mutta ylitaite puuttuu (III, N:o. 5, g, N:o 8, C; IV. N:o 3, D, N:o 7, g):

I I$^{\times}$ II III

Ylitaite edellisen lisäksi on seuraavissa (II. N:o 1. C, N:o 2. G, N:o 3, A, N:o 8, a; III. N:o 3, d; IV. N:o 2, G):

I I$^{\times}$ II III y

Vielä tämän lisäksi on väli- ja kertaustaite uusittu seuraavissa (II. N:o. 4, g, N:o. 5, f, N:o 6, c, N:o 10, h):

I I$^{\times}$ II III II$^{\times}$ III$^{\times}$ y

Vielä lisäuusinta on väli- ja kertaustaitteella kuuluisassa kolmoisfuugassa (III. N:o 1, Es), jossa sitäpaitsi välitaitteella on myös heti oma välitön uusintansa:

I I$^{\times}$ II II$^{\times}$ III II$^{\times}$ III$^{\times}$ II$^{\times\times}$ III$^{\times\times}$ y

Lisäuusinta on päätaitteella eräässä fuugassa (III. No, 7, C):

$$I \quad I^{\times} \quad I^{\times\times} \quad II \quad III \quad y$$

Tämän lisäksi on eräässä toisessa fuugassa myös väli- ja kertaustaitteella yhteisuusintansa (II. N:o 7, C):

$$I \quad I^{\times} \quad I^{\times\times} \quad II \quad III \quad II^{\times} \quad III^{\times} \quad y$$

Jopa esiintyy eräässä fuugassa kolminkertainenkin päätaitteen uusinta (III. N:o. 4 d):

$$I \quad I^{\times} \quad I^{\times\times} \quad I^{\times\times\times} \quad II \quad III$$

Vihdoin eräässä fuugassa päätaite uusintoinensa kertautuu ikäänkuin ylitaitteen asemesta fuugan lopussa (II. N:o. 9, e):

$$I \quad I^{\times} \quad II \quad III \quad I \quad I^{\times}$$

Pelkkiä (kerrattuja) fugatoja ovat rakenteeltaan seuraavat

(III. N:o. 10, e): $I \quad I^{\times}$
(III. N:o. 9, a): $I \quad I^{\times} \quad y$
(IV. N:o. 5, c): $I \quad I^{\times} \quad I^{\times\times}$
(IV. N:o. 1, C):
(IV. N:o. 8, h): $I \quad I^{\times} \quad I^{\times\times} \quad y$

Nämä oikeastaan edustavat vanhempaa fuugarakennetta, jossa 2. taite ei välitaitteena eronnut ääritaitteistaan sävellajin eikä huipentimien puolesta, vaan pelkästään teemaesiintymäin järjestykseen nähden eri äänissä.

Ainoastaan kolmessa tapauksessa *Bach*in urkufuugien rakenne laajenee yleispiirteiltään kolmisikermäiseksi jaksoksi. Niissä on kuitenkin vain yksi sikermä kussakin täysin kehysmuotoinen.

(IV.N:o.6,c)	pääsikermä:	I I× II III
	sivusikermä:	I I×
	kertaussik.:	I I× I××
(III.N:o.6,c)	pääsikermä:	I I×
	sivusikermä:	I II III
	ylisikermä:	I
(III.N:o.2,F)	pääsikermä:	I I× (1. teema)
	sivusikermä:	I II (2. teema)
	kertaussik.:	I II III (1. ja 2. teema)

Näissä rakenteissa on havaittavana silloisen ajan haparoivaa pyrkimistä sikermää laajempiin muotoihin, jotka vasta seuraavalla pääsivät eheään ja varmaan kiinteyteensä homofonisen tyylin puitteissa. Siirrymme niihin oppijaksomme seuraavassa osassa (Muoto-oppi), samalla tyylillisesti edeten siihen homofonisten ja polyfonisten ainesten tasasuhtaiseen yhdyntään, joka on välttämätön laajempien muotojen kaikinpuoliselle käsittelylle.

On luonnollista, että muotorakenteen uudempi kehitys on hedelmöittänyt myös varsinaista polyfonista tyyliä, sikäli kuin sitä semmoisenaan on vielä nykyajallakin käytetty. Uusimpien mestarien (Franck, Reger) laajennetuissa fuugissa ovatkin muodot johdonmukaisemmin ja kiinteämmin avartuneet, sinfonisen rakenteen pohjalla. Etenkin on niissä voimakkaasti kehitelty huipentavan ylisikermän (codan) tehokkuutta. Myös vaihdokset on niissä ulotettu sukusävellajien loitompiinkin vyöhykkeisiin.[1] Pääerotus *Bach*in aikaisiin fuugiin verraten on kuitenkin sisäinen, nimittäin päätöshuipennukseen tähtäävä asteettainen draamallinen nousu,[2] jonka vastakohtana

---

[1] ks. Harmoniaoppi, s. 273.

[2] »Steigerungsfuge», *Karl Blessinger:* Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926.

edellämainittuihin sisältyy tasainen eepillinen kehittely.[1] Tähän nähden ovat taas vielä varhaisemman, valmistavan aikakauden[2] tuotteet pikemmin vain ikäänkuin vuorottelevista[3] tai rivittäisistä[4] irtopaloista kokoonliitettyjä.

---

[1] »Entwicklungsfuge» (Blessinger).
[2] ks. s. 68.
[3] »Episodenfuge» (Blessinger).
[4] »Mosaikfuge» (Blessinger).

LIITE I JA II,
eri nuottiliitteenä.

LIITE III

J. S. Bachin »Wohltemperiertes Klavier»in fuugien jäsentelykaavakkeet.

(*s*: teema sopraanossa, *a*: altossa, *m*: keskiäänessä, *t*: tenorissa, *b*: bassossa, *w*: välike, *l*: lopuke, *s*×: teema sopraanossa muunnettuna, *s*¯: katkottuna, **S**: harvennettuna, *s*: tihennettynä)

I osan fuugat.

N:o 1. C

I [6 a / 6 s / 6 t / 6 b]

I× [6 st / 2 / 6 a]

II [6 ba / 6 t / 2 l]

III [4 at / 6 bs× / 4 at / 6 b]

[6 ta / 4 b¯s / 6 t / 4 l]

y [6 ta / 2 w / 2 / 2 / 2]

N:o 2. c.

I [2 m / 2 / 4]

[2 s / 2 / 4]

[2 w / 2 / 4]

[2 b / 2 / 4]

II [2 w / 2 / 2 / 2]

[2 s / 2 / 4]

[2 w / 2 / 2 / 2]

III [2 m / 2 / 4]

[2 w / 2 / 2 / 2 / 2 / 2]

[2 s / 2 / 4]

[2 w / 2 / 2 / 2 / 2 / 2]

y [2 w / 2 / 2]

[2 b / 2 / 6]

2 l

[2 s / 2 / 6]

N:o 3. Cis.

I [2 s / 2 / 4]

[2 m / 2 / 4]

[2 b / 2 / 4]

[4 w / 4 / 4]

I× [2 s / 2 / 4]

[4 w / 4 l]

II [2 b / 2 / 4]

[4 w / 4 / 4]

[2 m / 2 / 4]

6 l

III [4 s¯ / 4 s¯]

[2 s / 2 / 4]

[2 m / 2 / 4]

II× [4 b×¯ / 4 ¯s]

[4 w / 4 / 4 / 4]

III× [4 s⁻
4 s⁻
4 s⁻
4 l]

[4 m⁻
4 m⁻
4 m⁻
4 =]

[2 s
2
4]

[2 m
2
4]

[2 b
2
4=]

y [2 w
2
4
4
4]

[2 s
2
4]

[2 s×
2
4]

N:o 4 cis.

I [3 b
3 t
3 m]
2 w

[3⁻a
3 s]
2 w

I× [3 t
3 t
4 m]

II [3 b
3 m]

1. 2.
III [3 t s
3 m s]

[2 t
2
2=]
3 a b

[2 s
2]

1. 2. 3.
II× [3 s a t
3 b t s
3 a t b]
4 ts a

[3 s a m
4 a s
4 a tb]

[3 s b a
4 s t
4 a]

III× 3 b m t

[3 s b a
4 a b]

[3 t s m
4= s tm]

[3 a s b
4=w]

[3 s b
4 t sa]

y [3 sa tmt
3 b mam
3 m sbt]

[4 ma
4 t]

[3⁻ s mb
3 l
3 a m]

N:o 5. D.

I [2 b
2 t]
2 w

[2 a
2 s]
2 w

I× [2 b
II 2 s]

III [2 b⁻
2 b⁻]

[2 b×a
2 t]

[2 b×s
2 t]

II× [2 b
2 l]

III× [2 s⁻
2 s⁻
2 s⁻
2 s×]

[2 b⁻
2 l]

y [3 w
2 b×
3 w]

N:o 6. d.

I [4 s
4 m]
2 w
I× [4 b
4 s]

[2 w
2
2]

II [6 sm
2 w
6 bm
2 l]

III [4 bs
4 b]
[2 m⁻
2 b⁻]
[4 sm
4 b]

[2 w
2
2 m⁻]
4 b

y [2 m⁻
2 m⁻
2 m⁻]
6 mb

[2 l
2
2]

N:o 7. Es.

I [4 s
4]

[4 m
4=]

[2 w
2
2]

[4 b
4=]

[2 w
2
2
2]

[3 w
3]

I× [4 s
4=]

[2 w
2
2
2]

[3 w
3
3
3 l]

II [4 m
4=

[2 w
2
2

[4 b
4=

[4 w
4

[2 w
2
2
2

III [4 b
4=

[2 w
2
2

[4 s
4=

[2 w
2
2
2

[3 w
3

y [4 m
4=

[2 w
2

[2 w
2
𝄐

N:o 8. es.

I [5 m
5 s
4 w

[5 b
3 w

I× [5 b
3 w
2
3
2
5 ms

[2 w
2

II [6 smb
6 sm
6 s

[2 w
2
2

III [6 m
6 b
5 w

[6 bs
6 ms
3 w

II× [4 bms
4 bms
3 w

[4 s
4 w

III× [6 Bm
5 s
5 Mb
6 s

[5 m
5– w

y [5 Sbm
2
5 m

[2 w
2
2
3 l
𝄐

N:o 9. E.

I [2 m
2

[2 s
2
2 w

[2 b
2
2 w

[2 w
2
2

I× [2 s
2

[2 m
2

[2 w
2

[2 b
2

[2 w
2
2

II [2 s
2

[4 w
4
4

[2 m
2

[4 w
4

III [2 b
2

[2 s
2

[2 m
2

[4 w
4
4

y [2 s
2
4 w

[2 m×
2 b×
4

N:o 10. e.

I [2 s
2

[2 b
2

[4 w
4

[2
2

II [2 s
2

[2 b
2

[2 w
2

[2
2
2 l

I× [2 b
2

[2 s
2

[4 w
4

[2
2

II× [2 b
2

[2 s
2

[2 w
2

[2
2
2 l

y [2) s
2) b
2 l
𝄐

N:o 11. F.

I 4 m
2)
2

4 s
2)
2)
2 w

4 b
2

2 w
2
2
4

I× 4 s
2)
2

4 m
2)
2

4 b
4 m
2

4 w
4
4

II 4 s
4 m
4 b
2)
2
4 l

4 b
4 m
4 s
2)
2
4= l

III 6 w
2
6
2
2

6 sm
6
4

N:o 12. f.

I 6 t
6 a
6 b

4 w
4
4
6 s

4 w
4
4

I× 6 t
4 w
4
4

3
3

2
2

6 b
4 w
4
4
2

II 6 a
4 w
6)
4

6 t
4 w
4
6

III 6 s
4 w
4
4
6 b

2 w
2
6

N:o 13. Fis.

I 6 s
2

6 m
2

6
2 b

2) w
2)
2)
2
2)
2
6

I× 6 s
2

2 w
2
2

6 m
2

2 w
2
2

2
2
2

II 6 b
2

4 w
2
2
2
2

4
2
2
2
2

III 6 m
2

2 w
2
2

6 s
2

2 w
2
2 𝄐

N:o 14. fis.

I 4 t
2
2
4

4 a
2
2
4

2 w
2

4 b
2
2
4

2 w
2

4 w
4
4

4 s
2
2
4

2 w
2
6 l

II 4 a
2
2
4

2 w
2
2

4 s
2
2
4

2 w
2

III 4 t
2
2
4

4 b
2
2
4

2 w
2
2
2

y 4 s
2
2
4

N:o 15. G.

I 2 s
2
4
4
2
2

2 m
2
4
4
2
2

4 w
4

2 b
2
4
4
2
2

4 w
4

4 w
4
4

I× 2 m
2
4
4
2
2

2 s
2
4
4
2
2

2 b
2
4
4

4 w
4
4

4 w
4
4
4

II 2 s
2
4
4
2
2

4 w

2, m
2
4
4
2
2

4 w
4
4
4

2 sb
2
4

2
2

4 w
2
2

4 w
4
4
4
2

III 2) ms
2)
4
2)
2
2

4 w
4
4
4
4
2 l

y 2 b
2
4
4
2

4 w
4
4
4

2 mb
2
4

2 s
2
4
4

4 l

2 w
2
2
2
2
2

4 l

N:o 1. g.

I 6 a
6 s

2 w
2

6 b
6 t

2 w
2

6 l
6

II 6 a
6 b
6 s
2 w

6 ba
2
2 w
2

III 6 b
6 s
6 a

2 w
2

2
2

2
2
2

y 6 atb
2
2 w
2
2

6 a
6 t
𝄐

N:o 17. As.

I 4 t
4 b

4 w
4

4 s
4 a

4 w
4
4

I× 4 t
2 w
2
2
2

II 4 a
2 w
2
4 l

2 w
2
4 t
4 a

2 w
2
4

2
2
4 l

III 4 a×
4 s×

2 w
2
4 l

4 b
4 t
4 a
4 s

2 w
2
2

4 l
4 s
4 l

N:o 18. gis.

I 4 t
4

4 a
4

4 s
4

4 b
4

4 w
4

I× 4 t
4

4 w
4

4 b
4

4 t
4

4 a
4=

I×× 2 w
2
2
2
2
2
2

4 s
4

II 4 b
4=

2 w
2
2
4 l

4 w
4

III 4 t
4

4 w
4
4

4 s
4

6 l
𝄐

N:o 19. A.

I 3 s
3 m
3 w
3 b
3 w

I× 3 b
3 w
3 l

3 s
3 w
3
3 l

II 3 b
3 w
3 l

III 3 b
3 w
3
3 l

y 3 ms
3 m
3 l

I 6 b s (1. 2.)
6 mb

6 m b
3 s
3 b
6 m× b×

II 3 b
3 w
3 l

3 s×
3 w
3 ...l

3 b×
3 w
3 l

III 3 m
3 w

3 bs×
3

2 w
2
2
3 l

y 3 s
3 b

2 w
2
2
6 l

N:o 20. a.

I 2 a
2
4
4

3 s
2
4
4

2 w
2

2 b
2
4
4

2 t
2
4
4

2 1

II 2 s
2
4
4

2 1

2 t
2
4
4

2 b
2
4
4

2 a
2
4
4

2 1

III 2 st
2
4
6

2 1

2 ab
2
4
6

2 w
2
2

2 ta
2
4
6

2 w
2
2

2 w
2
2

II× 2 sb
2
4
6

4 w
4

2 at
2
4
6

4 w

2 bs
2
4
6

4 w

III× 2 sa
2
4
4

2 w
2
2

2 bt
2
4

2 1

II×× 2 bt
2
4
6=

2 sa
2
4
6

2 w
2
2
2

III×× 2 ba
2
4
4

2 tas
2
4
4

2 w
2
6 𝄐

2 as
2
6

2 1

y 2 t
2 a
2 s
2 a

6
6 l

N:o 21. B.

I 3 s
3

3 w
3

3 m
3

3 w
3

3 b
3

3 w
3

I× 3 s
3

3 w
3
3
3

3 w
3
3

II 3 m
3

3 w
3

3 b
3

3 w
3

3 w
3
3
3
3

III 3 m
3

3 s
3

3 w
3

3 m
3

3 w
3
3
3
6 l

N:o 22. b.

I 4 s
4 a
2 w

3
3
3—

4 m
4 t
2 w

4 b
2 w

4
2

[4
[2
2

II [4 s
[4 a

III [4 t
[2 w
[4 b
[2 w

[2
[2

II× [4 m
[2 w
[4 l

[3 w
[3
[3⁻

III [3 w
[3
[3⁻

[4 t
[4 b

[4 sam
[6 bt

y [4 a+m
[4 w
[2

[4)
[4)
[4)
[4)

[4 samt
[4 b
[2 w

4 a×
𝄐

N:o 23. H.

I [4 t
[4

[4 a
[4

[4 s
[4

[4 b
[4

I× [4 w
[4
[2

[4 t
[4

[4 w
[4
[2

[4 a
[4

II [4 s
[4

[4 a
[4

III [4 b
[4
[2 w

[4 t
[4

[4 w
[4
[4

[4 a
[4

[4 s
[4
[2 w
6 l

N:o 24. h.

I [4 a
[2
[2
[4

[4 t
[2
[2
[4

[2 w
[2
[2
[2

[4 b
[2
[2
[4

[2 w
[2

[4 s
[2
[2
[4

[2 w
[2
[2

[2 w
[2
[2
2 t⁻

[2 w
[2
[2

I× [4 a
[2
[2
[4

[2 w
[2
[2
[2
[2

[2 w
[2
[2
2 t⁻

[2 w
[2
[2

I×× [4 t
[2
[2
[4

[2 w
[2

[4 a⁻
[4 s⁻
[4 w

[2
[2

[4 b
[2
[2
[4

[4 s⁻
[4 a⁻
[4 b⁻

II [4 t
[2
[2
[4
2 w

[4 b
[2
[2
[4

[2 w
[2
[2

[2
[2
[2

III [4 t
[2
[2
[4

[2 w
[2

[4 b
[2
[2
[4

⎡4 t
2
2
⎣4
⎡2 w
2)
2)
⎣2

⎡2 w
2
⎣2
2
⎡2
2
⎣2

y 4 t‾
⎡4 b
2
2
⎣4
⎡2 w
⎣2

⎡4 a
2
2
⎣𝄐

II osan fuugat.

N:o 1. C.

I ⎡4 m
⎣4
⎡4 s
⎣4
⎡4 b
⎣4
⎡4 s‾ m‾
4 s‾ m‾
4 s‾
⎣4 w
II ⎡4 m
⎣4
⎡4 s
⎣4
⎡4 w
4)
4
4)
⎣4
III ⎡4 b
⎣4

⎡2 w
2)
2)
⎣2
⎡4 m
⎣4
⎡4 s
⎣4
⎡4 s‾ m‾
4 s‾ m‾
4 s‾ m‾
4 w
⎣**4**× l
y ⎡4 b‾
⎣4 b‾
⎡4 m‾
⎣4 m‾
⎡4 s‾
⎣4 s‾
6 l
𝄐

N:o 2. c.

I ⎡4 a
⎣4 s

⎡2 w
⎣2
4 t
⎡2 w
2)
2
⎣2)
4 b
I× ⎡4 s
2 w
⎣2
⎡4 a
⎣2 w
⎡4 b
2 w
⎣2
2 l
II ⎡4 s*A*
4 t
4 as
4 ts
⎣4 a

III ⎡4 s*B*
4
4 b
4 b
⎣4 l
y ⎡4 as
4 sat
⎣4 b
⎡2 w
⎣2
𝄐

N:o 3. Cis.

I ⎡2 b
⎣2 s
⎡2 m
⎣2
⎡2 b‾
⎣2 b‾
I× ⎡2 s
⎣2 b‾ m
⎡2 b
⎣2

⎡2 *b*
⎣2 l
I×× ⎡2 b
2 m
⎣2 s
⎡2 w
⎣2
⎡2 b‾ m‾
2 s
⎣2
⎡2 bs
⎣2 mb
⎡2 b‾
2 b‾
⎣2 b‾
⎡2 l
⎣2
II ⎡2 b
⎣2 sm
⎡2 s
⎣2

2 w
2 b
2 w
2
2
2 *mb*
2 *mbs*
2 w
2
2
2
2
2
2
2
2 b
2
III 2 sM
2 b
2 b‾
2 b‾
2 B
2
2 w
2
2
2
2
2
2
2 b
y 6 l
5 *ss*

2 1

N:o 4. cis.

I 6 b
6 s
2 w
2
6 m
2 w
2
2
2
2 w
2
2
2
4
4
4
2
2
I× 6 b×
6 s
6 m
2 w
2
II 6 b
2 w
2
2
2
2
6 s
2 w

6 m
2 w
6 b
2 w
III 6 m
2 w
2
2 l
2 w
2
2
2
2
1. 2.
II× 3‾ s
3 m
3 b
2 w
2
2
2
4 w
4
4
4
4
2 w
2
2
2
1. 2.
III× 6 s b
4 w
4
6 m

6 m
2 w
6 b s
2 w
2 w
2
2
2
2
2
2
2
y 6 m
2 w
2
2
4
2
2
6 m s
6 b m
6 s
2 1

N:o 5. D.

I 3 t
3 a
2 w
3‾ s
3 b
5 w
II 3 a
3 s
2 w

III 4 as
2 w
2
2
4 l
II× 3 ts
3 a
2 w
3 b
2 l
III× 3 bsa
2 w
2
4 l
II×× 4 tas
2 w
2
6 l
III×× 3 t
4 l
3 bt
3 satb
4 w
4 l

N:o 6. d.

I 3 m
3
2 w
3 s
3
2 w
2 w
2

3 b
3
2 w

2 w
2
2
2 l

I× 3 b× s×
3 s
3
3 s×

2 w
2

II 3 ms
3

2 w
2
2

3 mb
3
4 b× s×

2 w
2
2

III 4 b× s×

2 w
2
2
6 l

y 2 m×b×

3 s
3
2 l

N:o 7. Es.

I 6 b
4
2 w

6 t
4

2 w
2

6 a
4

2 w
2

6 s
4

2 w
2
2 l

II 6 tb
4
2
2 w

6 as
4
2
2 w

2 w
2

4 w
4
4
4=

III 6 t
4
2

6 sb
4
2

2 w
2
2
2
2
⌒

N:o 8. dis.

I 4 a
2
2

4 t
2
2

4 w
4

4 b
2
2

4 s
2
2

4 w
4

4
4

I× 4 b
2
2

II 4 a
2
2

4 t
2
2

III 4 s
2
2
2 w

4= a
4 t⁻
4 b
2
2
2 w

4 s
2
2
2 w

II× 4 a
2
2

4 t
2
2
6 l

4 w
4
4
4 =

3
3

III× 4 b
2
2
4 l

y 4 s+t
2
2
4 l
⌒

N:o 9. E.

I 3 b
3 t
3 a
3 s
5 w

I× 3 at
3 bs

3⁻ w
3 l
2 l

2 a
4 s

2 b
4 t
2 l

II 4 s
4 b

III 3 *sa*
3⁻ *tb*
2 l

3 a+*bts*
3 *tas*
3 l

y 3 s+at
2 a+b

3 *s*+*t*
2 w

3 b
2 w
2 1
𝄐

N:o 10. e.

I 4 s
2
2
4

4 m
2
2
4

4 b
2
2
4=

2 w
2
2

2
2
2

II 4 s
2
2
4

4 m
2
2
4=

2
2)
2
2)
2)
2)
2 1

III 4 b
2
2
4=

2 w
2
2

4 m
2
2
4=

2 w
2
2
2
2 1

4 s
2
2
4=

2 w
2
2
2
2
6 𝄐

y 4 b
2
2
4

6 w
2
6 𝄐
2
6

N:o 11. F.

I 2 s
2
4

2 m
2
4=

3 w
3
3
3

2 b
2
4=

2 w
2
4

II 2 b
2
4=

2 w
2
4

2 w
2
2
2

4
4
4

4
4
4

4
4
4
4

III 2 m
2
4=

4 w
2
2
2

4
2
2
2
2

2 b
2
4
4 w

2
2
2

2
2
2

2
2
2

4
4

y 2 s
2
4

2 b ×
2
2
2
4 ,

2 w
2
4

N:o 12. f.

I 2 s
2
4

2 m
2
4=

4 w
4

2 b
2
4=

2 w
2

4 w
4
4
4 l

II 2 s
2
4

2 m
2
4

4
4
4
4 l

III 2 b
2
4
4 w

2 w
2
2
2

2 m
2
4=

2 w
2

2 b–
2 b–
2 b–

2 w
2
2

2 b–
2 b–
2 b–

2 w
4)
4
2
2

y 2 s
2
4=

2 m
2
4=

4 w
4
4
4 l

N:o 13. Fis.

I 2 m
2
4

2 s
2
4

2 b
2
4

4 w
4
4
4

II 2 s
2
4

2 w
2

2
2

2
2

2
2

I× 2 b
2
4

2 m
2
4

2 s
2
4

4 w
4
4
4

II× 2 m
2
4

2 w
2

2
2

2
2

2
2

y 2 b
2
4

2 w
2

2 m
2
4

2 w
2

2 s
2
4

2 w
2
4 l

N:o 14. fis

I 2 m
2
2
2
4

2 s
2
2
2
4=

2) w
2
2)
2

2 b
2
2
2
4=

2 w
2
2 l

2 w
2
2 l

2 w
2
4 l

I× 2 s
2
2
2
4
4 l

1. 2.
II 2 b
2 m
2 s
2 m
2 m
2 s
2 b

2 w
2
2

2 m
2 s
2 b
2 s
2 m

2 w
2

III 2 m s
2
2 b
2

4 w
4 t‾ s
2 w
2
2

2 b s
2 m
2
2

1.— 3.
II× 4 m
4 s
4 b

4
2 w

4 b
2 w

4 m
2 w

4 s×
4 b
4 s

2 w
2
2
2

2
2
2
2

2
2

1. 2. 3.
III× 2 m b×
2
2
2
4 b

2 s
2 b
2 m
2 b
4=

2) w
2)
4)
4)

2 b
2 s
2 m s
2
4 =

4 w
4
4
4

2 s
2 m
2 b
2 m
4=

4 l
𝄐

N:o 15 G.

I 2) s
2)
2)
2)
2
2) w
2)

2) m
2)
2)
2)
2
2) w
2)

2) b
2)
2)
2)
2
2) w
2)
2)

II 4 w
4
4
4
4

2) b
2)
2)
2)
2)

2 w
2

2) s
2)
2)
2)
2)

III 4 w
4

4 w
4
4
2
4
4
4

6 l

2) m
2)
2)
2)
2
2) w
2)
𝄐

N:o 16. g.

I 2) t
2)
2)
2

2) a
2)
2)
2

2) s
2)
2)
2

2) b
2)
2)
2

2 w
2
2 l

I× 2) t
2)
2)
2

2 w
2
2
2

2) a
2)
2)
2

II 2) s
2)
2)
2

2) b
2)
2)
2

2 w
2
2
4 l

III 2 a+t
2
2
2

2 w
2

2 s+a
2
2
2
2 w

2 w
2
2

2 t+b
2
2
2
2 w
2
4 l

y 2 t
2
2 s
2
2
2
4 l

2 w
2
4 l

2 b
2
2
2
4 l

N:o 17. As.

I 2 a
2
4

2 s
2
4

2 a¯
2

2 t
2
4

2 b
2
4

6 w
6
2

I× 2 b
2
4

2 w
2

2 a
2
4

2 t
2
4

2 w
2
2

2 s
2
4

II 2 a
2
4

2 w
2
2

6 w
6
6

2 t
2
4

2 w
2

III 2 s
2
5

2 b
2
4

2 w
2
3

y 2 t
2
4=

2 b
2
4=

2 w
2

2 l
2
2

2
2
2

2 w
2

2 m
2
4

N:o 18. gis.

I 2 s
2
2
2

2 m
2
2
2

2 w
2
2
2

2 b
2
2
2

2 w
2

I× 2 m
2
2
2

2 w
2
2
2

2 w
2
2

2 l
2
2

I×× 2 b
2
2
2

4 w
4
4
4

2 s
2
2
2

2 w
2
2
2
4 l

2 b
2
2
2
4 l

1. 2.
II 4 s
4
2

1. 2.
4 m
2
2

4 b
4
2

2 w
2
2

4 s
4

2 w
2
2
2
2
2

2
2
2
2

4 l
4

III 4 b m
4

2 w
2

4 s m
4

2 w
2
2
2

1. 2.
II× 4 m s
4

2 w
2
2
2

III× 2 w
2
2
2
2
2

4 m b
4

2 w
2
2
2
2
2

4 s m
4

2 w
2
2
2
𝄐

N:o 19. A.

I 6 b
6 m

2 w
2

6 s
2 w

I× 6 b

2 w
2

II 6 s

2 w
2

6 m

2 w
2
2
2
2

III 6 b

2 w
2
2
2
2

6 s

2 w
2
2
2

6 m

2 w
2
2
2
2

6 s
2 l
𝄐

N:o 20. a.

6 b
2 w

6 m
2 w
2

2 l

6 s
2 w
2

4 l

II 6 b
2 w
2
2
2

III 6 s
2 w
2
2
2
2

6 m
2 w
2
2
2
2

y 6 s
2 w
2
2
2

4 l

6 b
2 w
2
𝄐

N:o 21. B.

I 2 m
2
2
2

2 s
2
2
2

4 w
4

2 b
2
2
2

2 w
2

4 l

I× 2 b
2
2
2

2 w
2
2
2

6 l

2 m
2
2
2

2 w
2
2
2

2) s
2
2) l
2
6 l

II 2) b
2
2)
2
6 l

III 2) m
2
2)
2

2 w
2
6 l

II× 2) s
2
2)
2

2 w
2

4 w
4
4
6 l

III× 2) s
2
2)
2

2 w
2)
2
2

2 w
2
2
2
6 l
𝄐

N:o 22. b.

I 3 a
3
6

3 s
3
6

3 w
3

3 b
3
6

3 w
3

3 t
3
6

3 w
3

3
3
6

I× 3 ta
3
6

2 w
2
2

II 3 sb
3
6

3 w
3
3
3
3

III 3 t
3
6

3 a
3
6

3 w
3

3 s
3
6

3 w
3

3 b
3
6

6 w
6
3

II× 3 ts
3
6

3 w
3

3 ab
3
6

3 w
2
2
2

III× 3 st
3
6

4 w
4
3
4

3 ba
3
6

3 w
3
3

y 3st ab
3
6
3 l
𝄐

N:o 23. H.

I 6 b
2

6 t
2
2 w

6 a
2

6 s
2
2 w

I× 6 b
2 w
2
6 l

1. 2.
I×× 6 t a
2 w

4 b
4 s

6 a t×b

2) w
2
2)
2

6 s a

2 w
2
2

II 6 b s

2 w
2

6 t a

2 w
2
4 l

6 t s

4 w
4
2

2
2
2

4
4

III 6 b t× (1. 2.)
[2 w
2
2
2
2]
4 l
6 t a
[2 w
2
2
2
2]
6 s t
[2 w
2
2
2]
[4 s
4 l]

N:o 24. h.

I [4 m
2
2
4]
[4 s
2
2
4]
[4 w
2]
[4 b
2
2
4]
[4 w
4
2]

I× [4 m
2
2
4=]
[4 w
4]
II [4 s
2
2
4]
[4 w
2]
[4 b
2
2
4=]
[4 w
4
2]

III [4 m
2
2
4=]
[4 w
4
4]
[2 w
2
2
2]
[6 mbm
2
2
4
4
6 l]

[4 s
2
2
4=]
[4 w
4
2]
[4
4
2]
6 mbs

MÄÄRESANAT:

ynnä viittaukset niiden selvittelyyn.

	Siv.
Ahto	101
Cambiata	51
Cantus firmus	10
Comes	85
Dux	85
Fugato	106
Fughetta	107
Fuuga	72
Homofonia	5
Huipennussävel	80
Hyppyri	26
Kaanon	55
Kaksinkertainen kontrapunkti	68
Kaksoisfuuga	103
Kaksoiskaanon	67
Keskipitkä	26
Kolminkertainen kontrapunkti	70
Kolmoisfuuga	105
Kontrapunkti	5,10
Kontrasubjekti	89
Koraalifuuga	106
Koraalikaanon	66
Krapukaanon	65
Kukkasellinen kontrapunkti	38
Nelinkertainen kontrapunkti	71
Notku	29
Polyfonia	5
Symmetrinen käännös	64
Tarkka asettelu	6
Tasasävel	17
Teemaryhmä	90
Täyspitkä	10
Vapaa asettelu	58
Vasta-aihe	89
Vastahyypyri	26
Vastanotku	29
Vokaalifuuga	107
Välike	94
Välinivel	76

LYHENNYKSET:

A = altto
B = basso
c.f. = cantus firmus
kpt. = kontrapunkti
M = keskiääni
nl. = nuottiliite
S = sopraano
sh. = sävellysharjoitus
T = tenori
W. Kl. = Wohltemperietes Klavier

KIRJALLISUUSLUETTELO:

J. S. Bach: Compositionen für die Orgel (Griepenkerl und Roitzsch), Peters.

» Das Wohltemperierte Klavier.

H. Bellermann: Der Contrapunkt, 1901.

K. Blessinger: Grundzüge der musikalischen Formenlehre, 1926.

L. Cherubini: Théorie du Contrepoint et de la Fugue, 1835.

S. Dehn: Lehre vom Contrapunkt, Canon und Fuge, 1883.

F. Draeseke: Kontrapunkt und Fuge, 1902.

F. J. Fétis: Traité du Contrepoint et de la Fugue, 1825.

P. Griesbacher: Kontrapunkt, 1910.

J. E. Habert: Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte, 1899.

V. d' Indy: Cours de composition musicale, II, 1, 1899—1900.

K. Jeppesen: Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen, 1923.

P. Juon: Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt, 1910.

C. Kistler: Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge, 1903.

W. Klatte: Aufgaben für den einfachen Kontrapunkt, 1910.

S. Krehl: Kontrapunkt, 1908.

I. Krohn: Musiikin teorian oppijakso. I. Rytmioppi, 1914. II. Säveloppi, 1916. III. Harmoniaoppi, 1923.

E. Kurth: Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917.

M. Loewengard: Lehrbuch des Contrapunkts, 1902.

S. Macpherson: Practical Counterpoint, 1907.

J. Merkel: Kurzgefasster Lehrgang des Kontrapunkts, 1917.

E. Naumann: Darstellung eines bisher unbekannten Stilgesetzes im Aufbau klassischer Fugenthemen, 1878.

C. Pieper: Anleitung zum Kontrapunktieren, 1915.

E. F. Richter: Lehrbuch der Fuge, 1874.

H. Riemann: Lehrbuch des Contrapunkts, 1908.

» Katechismus der Fugenkomposition, 1890.

H. Schenker: Kontrapunkt, 1922.

B. Scholz: Lehre vom Kontrapunkt und der Nachahmung, 1897.

LUETTELO SÄVELLYSHARJOITUKSISTA:

	Siv.
sh. 1, a—b	14
sh. 2	15
sh. 3, a	16
sh. 3, a—f	17
sh. 4, a—h	17
sh. 5, a—b	19
sh. 6, a—b	21
sh. 7, a—c	22
sh. 8, a—b	23
sh. 9—12	24—6
sh. 13, a—d	27
sh. 14, a—d	28
sh. 15—16	29
sh. 17, a—d	31
sh. 18—19	32
sh. 20—24	33—4
sh. 25—26	35—6
sh. 27—28	37
sh. 29—30	38
sh. 31—32	39
sh. 33	40
sh. 34—36	41
sh. 37—45	42
sh. 46—49	43
sh. 50	45
sh. 51, a—b	46—7
sh. 32—53	61
sh. 54 a—b	62
sh. 55—56	63
sh. 57, a—b	64
sh. 58 a—b	65
sh. 59	66
sh. 60	67
sh. 61—67	70
sh. 68—69	71
sh. 70—71	72
sh. 72, a—c	85
sh. 73	89
sh. 74, a—b	90
sh. 75, a—c	93
sh. 76—79	96—7
sh. 80—82	99—100
sh. 83—84	101
sh. 85—86	102
sh. 87, a—b	103
sh. 88—89	105
sh. 90, a—c	106
sh. 91—92	107
sh. 93	108

SISÄLLYSLUETTELO:

Johdatus 5

I Luku. Kontrapunkti 9

A. 2- ja 3-ääninen 9
1. Täyspitkin iskualoin 9
a. 2-äänisenä 9
b. 3-äänisenä 15
2. Täyspitkin, yhdyssävelineen 17
3. Tasasävelisin iskualoin 17
4. Tasasävelin, synkooppeineen 22
5. Kolmisävelin 25
6. Kolmisävelin, synkooppeineen 27
7. Kaksi- ja kolmisävelisiä sommitellen 28
8. Nelisävelin 30
9. Nelisävelin, synkooppeineen 32
10. Kaksi- ja nelisävelisiä sommitellen 33
11. Kolmi- ja nelisävelisiä sommitellen 33
12. Viisivaihtoisin iskuparein 35
13. Kolmivaihtoisin iskuparein 37
14. Iskuparein kolmijakoisessa tahtilajissa 38
15. Iskuparein tasajakoisessa tahtilajissa 38

B. 4-ääninen 39
1. Täyspitkin iskualoin 40
2. Tasasävelisin iskualoin 40
3. Kolmisävelisin iskualoin 41
4. Nelisävelin 42
5. Iskuparein eri tahtilajeissa 42

C. Koraalisovitelmat 43
1. Jäljittelevä tyyppi 44
2. Luonnehtiva tyyppi 45

D. Palestrina-tyyli 47
1. Melodiset tyyliainekset 48
2. Sointuisuus 49
a. Ensimmäinen laji 50
b. Toinen laji 50
c. Kolmas laji 50
d. Neljäs laji 51

e. Viides laji 51
f. Kolmiäänisyyden säännöttely 52
g. Neliäänisyyden säännöttely 53

II Luku. Kaanon 55

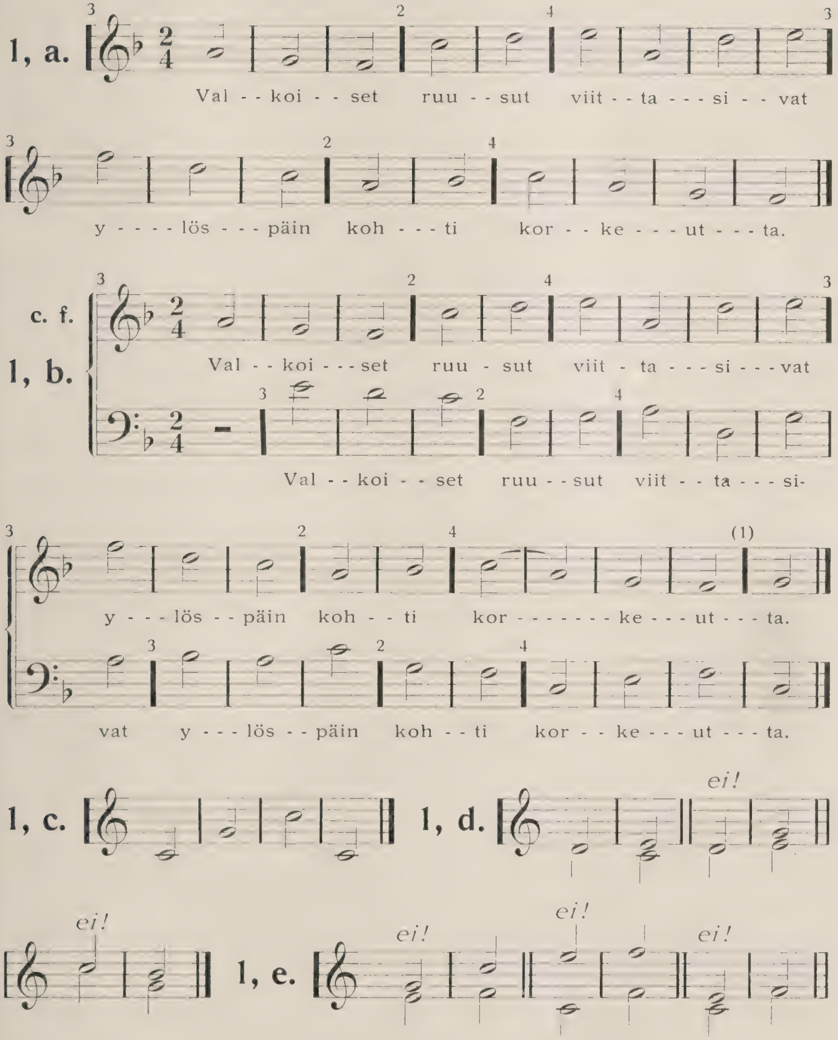
A. Vapaa asettelu 56
B. Siirtokaanon 59
1. Oktaavisiirto 59
2. Sekuntisiirto 62
3. Terssisiirto 62
4. Kvartti- ja kvinttisiirto 63
C. Käännöskaanon 64
D. Harvennettu ja tihennetty kaanon 65
E. Koraalikaanon 66

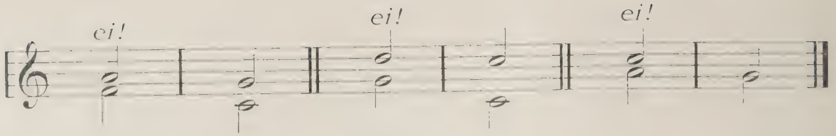
III Luku. Fuuga 68

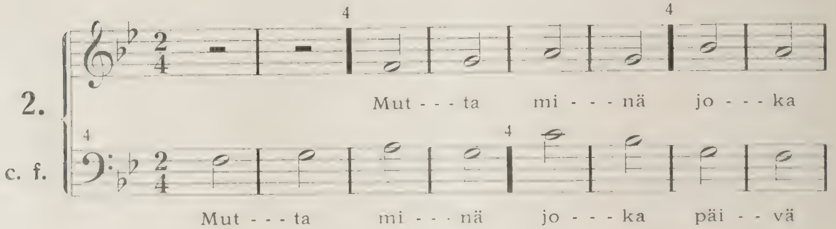
A. Kaksinkertainen kontrapunkti 68
1. Oktaavivaihto 69
2. Muut vaihdot 71
B. Fuugan yleisrakenne 72
C. Fuugan ainekset 74
1. Teema 75
a. Teeman päätös 75
b. Teeman ulottuvaisuus 77
c. Teeman sävelikkö 77
d. Teeman intervallit 78
e. Teeman kaarros 80
f. Teeman rytmi 81
g. Dux ja Comes 85
2. Vasta-aihe 89
3. Teemaryhmät 90
4. Välikkeet 94
D. Yksityiskohtainen jäsentely 97
1. Kaksiäänisenä 98
2. Kolmiäänisenä 98
3. Neliäänisenä 100
E. Erikoishuipentimet 101
1. Ahto 101
2. Harvennus ja tihennys 102
3. Käännös 103
4. Kaksoisfuuga 103
5. Kolmoisfuuga 105
6. Koraalifuuga 105

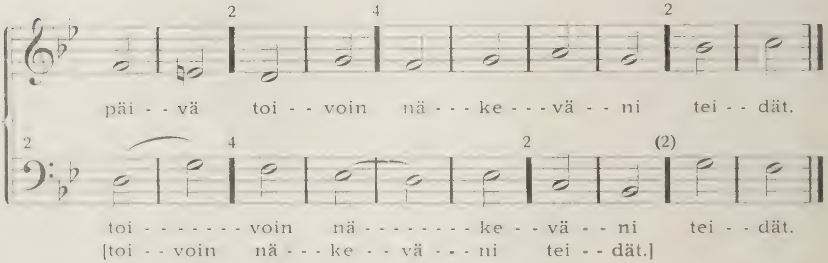
F. Erikoislajit 106
1. Fugato 106
2. Fughetta 107
3. Vokaalifuuga 107
4. Laajennettu fuuga 108
Liite I ja II, eri nuottiliitteenä ....
Liite III 113
Määresanat ynnä viittaukset niiden selvittelyyn 131
Lyhennykset 131
Kirjallisuusluettelo 132
Luettelo sävellysharjoituksista 133
Sisällysluettelo 134

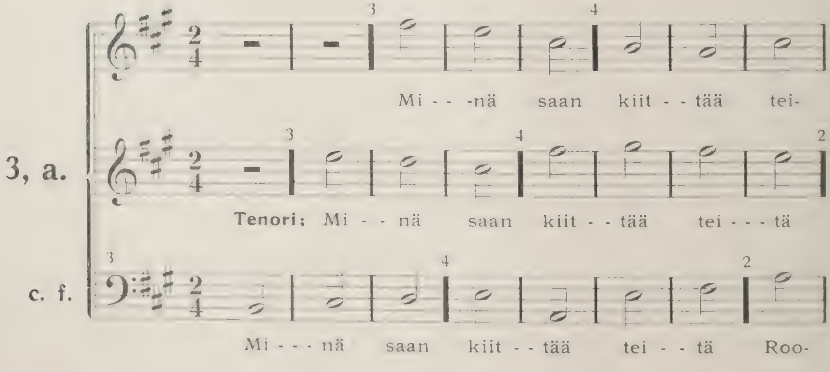
Nuottiliite.

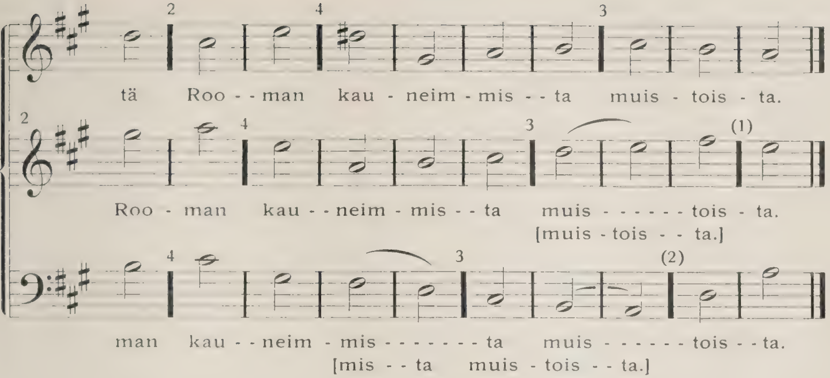



ei!
ei!
ei!


2.
c. f.
Mut - - - ta mi - - - nä jo - - - ka
Mut - - - ta mi - - - nä jo - - - ka päi - - vä

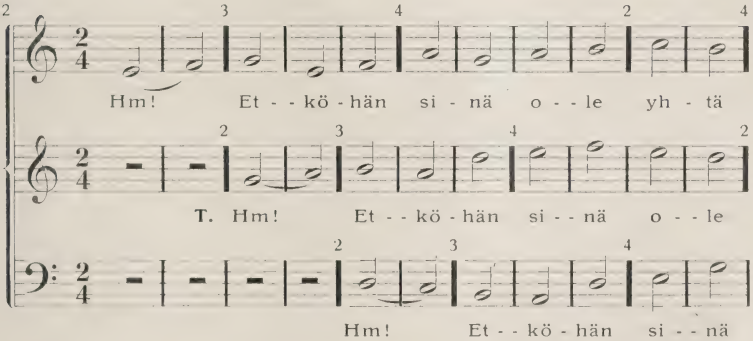

päi - - vä toi - - voin nä - - - ke - - - vä - - ni tei - - dät.
(2)
toi - - - - - - - voin nä - - - - - - - - ke - - vä - - ni tei - - dät.
[toi - - voin nä - - - ke - - vä - - - ni tei - - dät.]

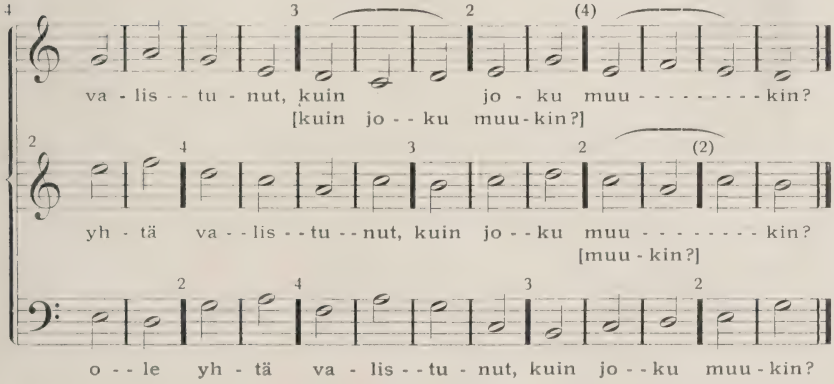

3, a.
c. f.
Mi - - -nä saan kiit - - tää tei-
Tenori: Mi - - nä saan kiit - - tää tei - - - tä
Mi - - - nä saan kiit - - tää tei - - tä Roo-


tä Roo - - man kau - neim - mis - - ta muis - tois - ta.
Roo - man kau - - neim - mis - - ta muis - - - - - tois - ta.
[muis - tois - - ta.]
man kau - - neim - mis - - - - - - - ta muis - - - - - tois - - ta.
[mis - - ta muis - tois - - ta.]

3, b.

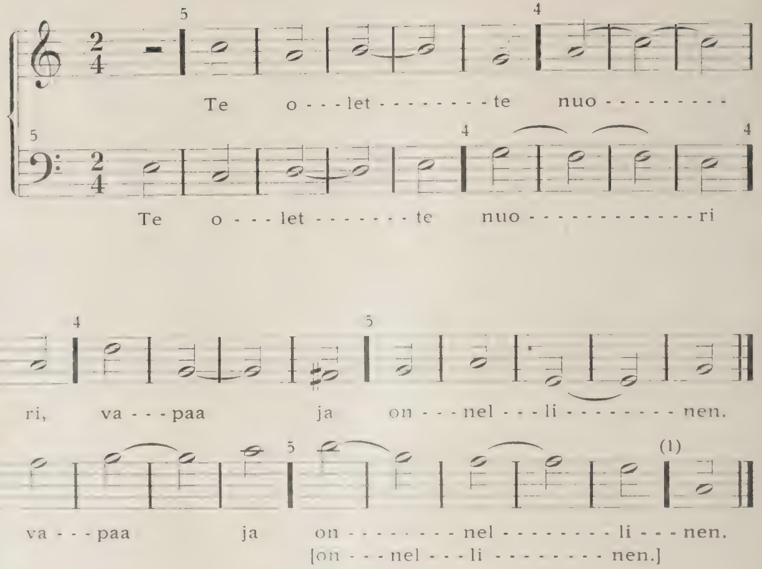
c. f.


Hm! Et - - kö - hän si - nä o - - le yh - tä
T. Hm! Et - - kö - hän si - - nä o - - le
Hm! Et - - kö - hän si - - nä


va - lis - - tu - nut, kuin jo - ku muu - - - - - - - - - kin?
[kuin jo - - ku muu - kin?]
yh - tä va - - lis - - tu - - nut, kuin jo - - ku muu - - - - - - - - kin?
[muu - kin?]
o - - le yh - tä va - lis - - tu - nut, kuin jo - - ku muu - kin?

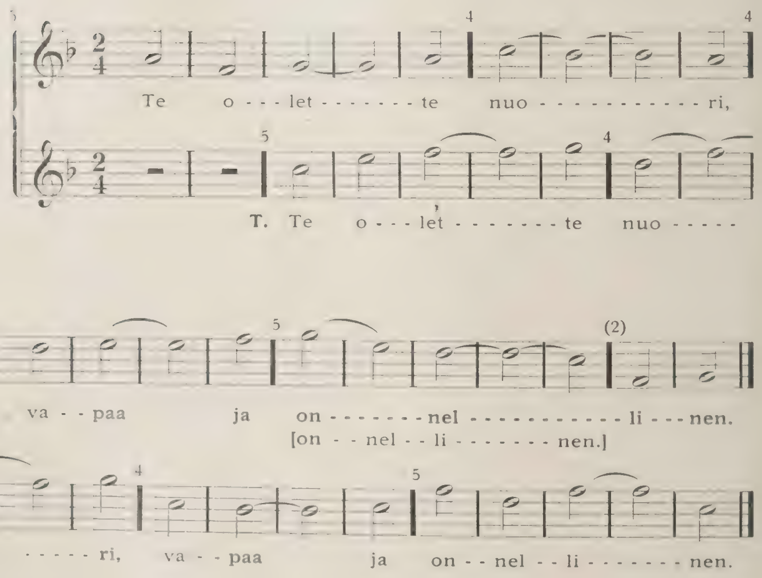
4, a.

c. f.


Te o - - - let - - - - - - - - te nuo - - - - - - - - -
Te o - - - let - - - - - - - te nuo - - - - - - - - - - - - ri
ri, va - - - paa ja on - - - nel - - - li - - - - - - - - nen.
va - - - paa ja on - - - - - - - - nel - - - - - - - - li - - - nen.
[on - - - nel - - - li - - - - - - - - nen.]

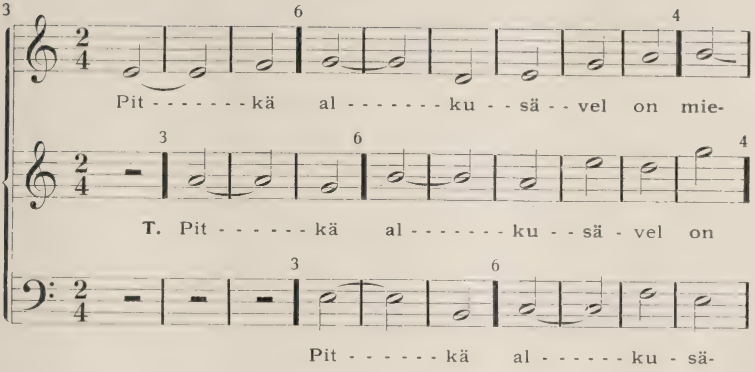
c. f.

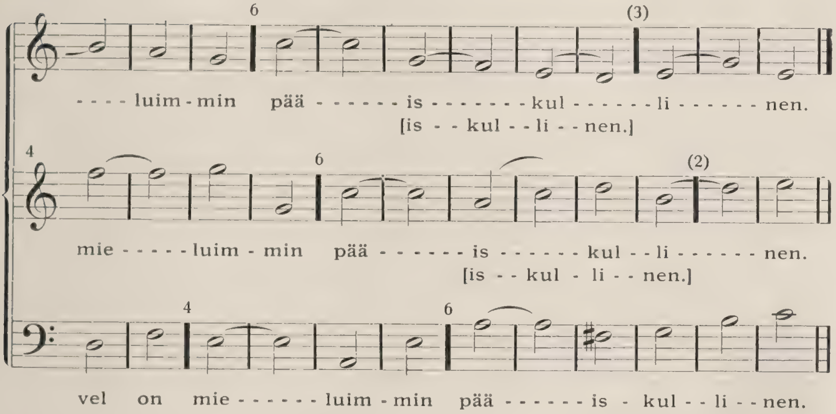
4, b.


Te o - - - let - - - - - - - te nuo - - - - - - - - - - - ri,
T. Te o - - - let - - - - - - - te nuo - - - - -
va - - paa ja on - - - - - - - nel - - - - - - - - - - - li - - - nen.
[on - - nel - - li - - - - - - - nen.]
- - - - - ri, va - - paa ja on - - nel - - li - - - - - - - nen.

c. f.

4, c.

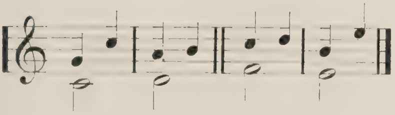

Pit - - - - - - - kä al - - - - - - - ku - - sä - - vel on mie-
T. Pit - - - - - - kä al - - - - - - - ku - - sä - vel on
Pit - - - - - - kä al - - - - - - ku - sä-


- - - - luim - min pää - - - - - - is - - - - - - - kul - - - - - - li - - - - - - nen.
[is - - kul - - li - - nen.]
mie - - - - - luim - min pää - - - - - - is - - - - - - kul - - li - - - - - - nen.
[is - - kul - li - - nen.]
vel on mie - - - - - - luim - min pää - - - - - - is - kul - - li - - nen.

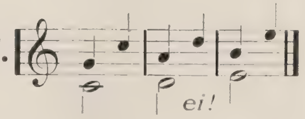
4, d.

ei!
ei!

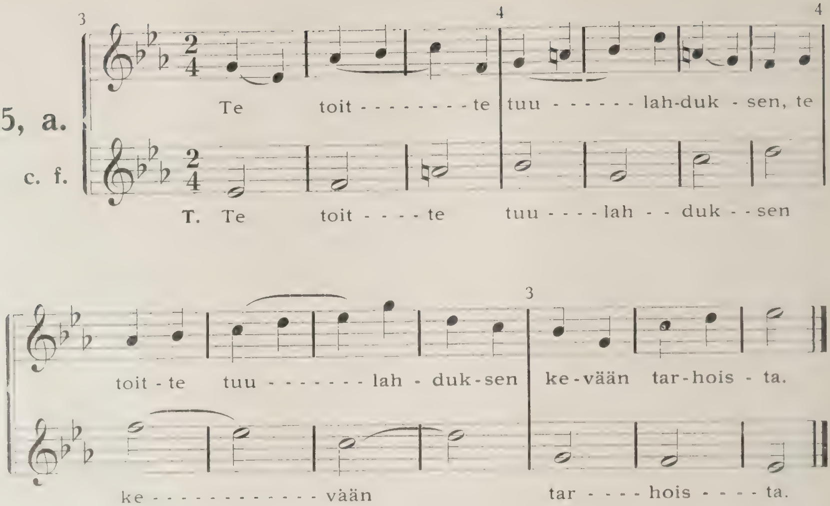
4, e.



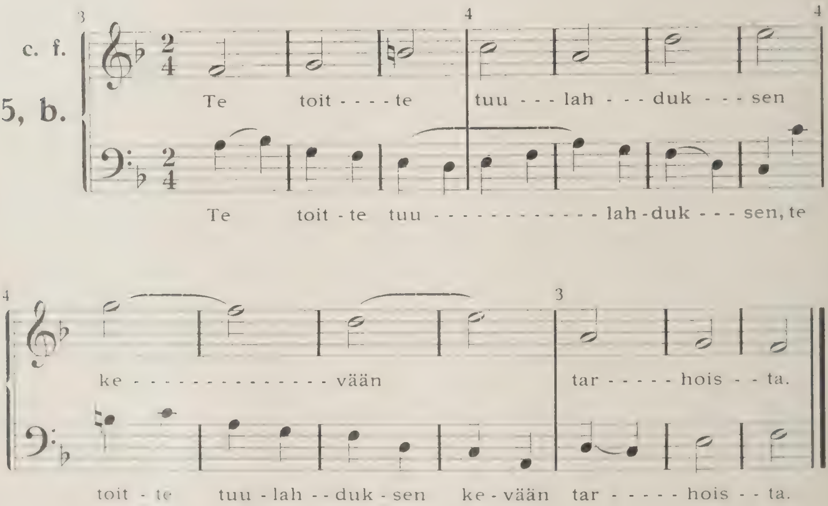
4, f.


ei!

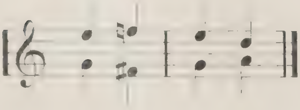
5, a.


c. f.
Te toit - - - - - - - - te tuu - - - - - - lah-duk - sen, te
T. Te toit - - - - te tuu - - - - lah - - duk - - sen
toit - te tuu - - - - - - - lah - duk - sen ke - vään tar - hois - ta.
ke - - - - - - - - - - - - vään tar - - - - hois - - - - ta.

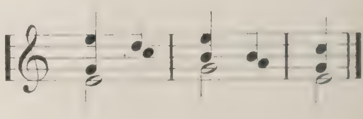
5, b.


c. f.
Te toit - - - - te tuu - - - lah - - - duk - - - sen
Te toit - te tuu - - - - - - - - - - - - lah - duk - - - sen, te
ke - - - - - - - - - - - - - - - vään tar - - - - - hois - - ta.
toit - te tuu - lah - - duk - sen ke - vään tar - - - - - hois - - ta.

5, c.

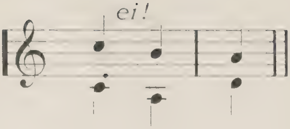


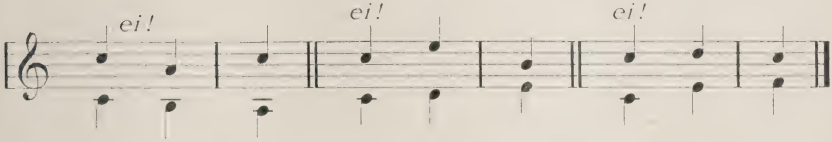
5, d.



5, e.

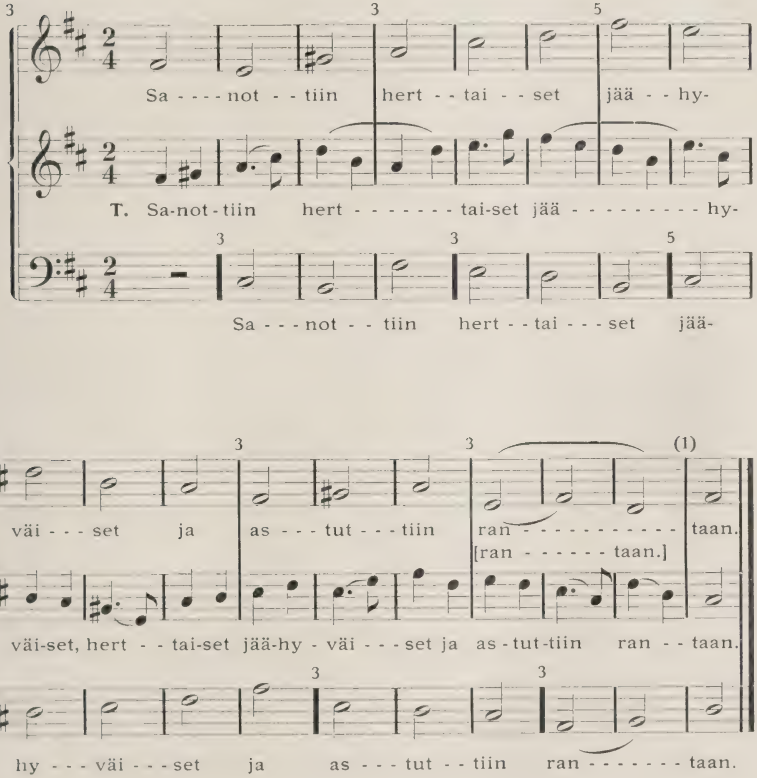
5, f.


ei!


ei!
ei!
ei!

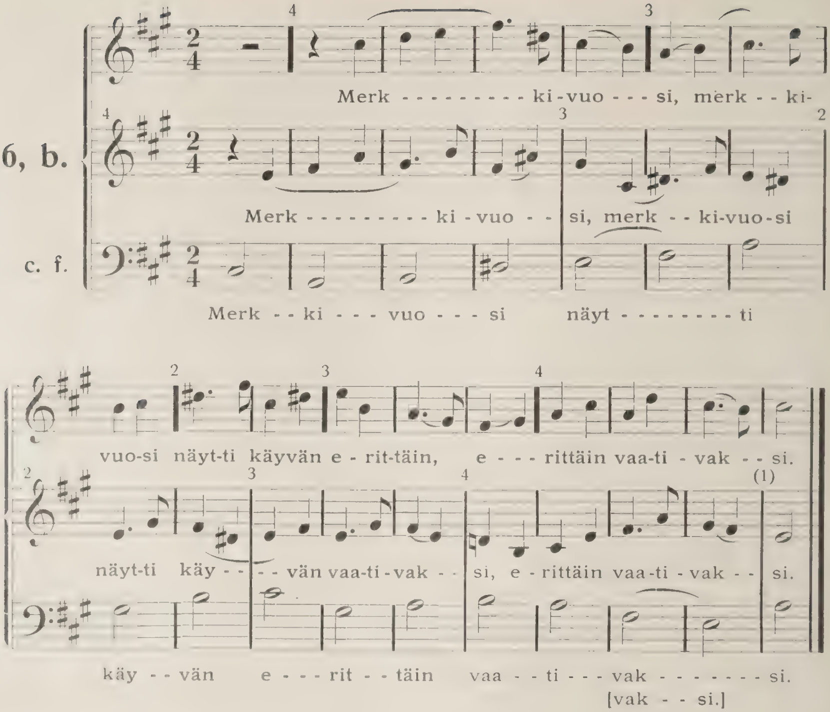
c. f.

6, a.


3
3
5
Sa - - - - not - - tiin hert - - tai - - set jää - - hy-
T. Sa-not-tiin hert - - - - - - - tai-set jää - - - - - - - - - hy-
3
3
5
Sa - - - not - - tiin hert - - tai - - - set jää-
3
3
(1)
väi - - - set ja as - - - tut - - - tiin ran - - - - - - - - - - - taan.
[ran - - - - - - taan.]
väi-set, hert - - tai-set jää-hy - väi - - - set ja as - tut - tiin ran - - taan.
3
3
hy - - - väi - - - set ja as - - - tut - - tiin ran - - - - - - - taan.

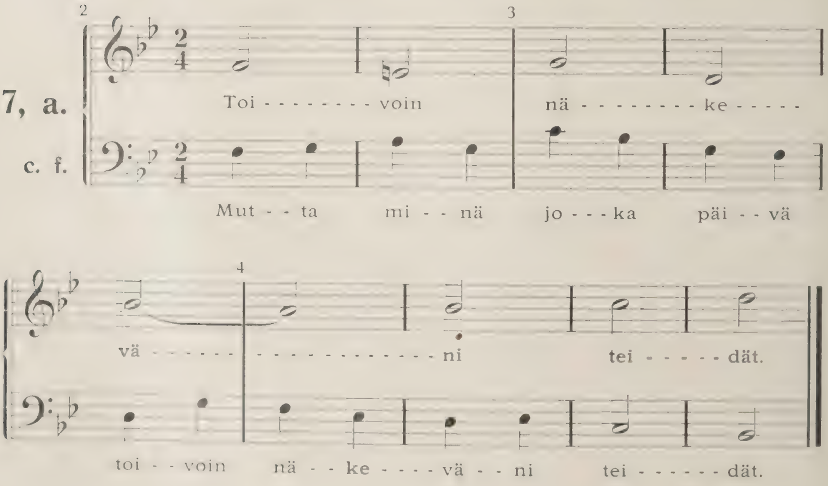
6, b.

c. f.

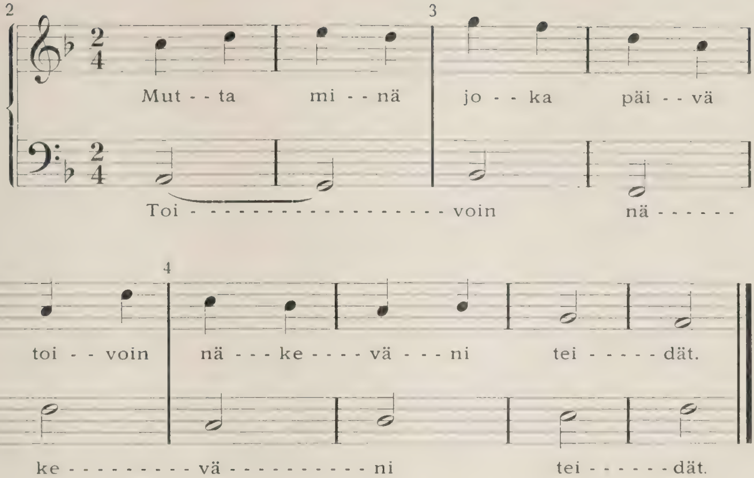

Merk - - - - - - - - - ki - vuo - - - si, merk - - ki-
Merk - - - - - - - - - ki - vuo - - si, merk - - ki-vuo-si
Merk - - ki - - - vuo - - - si näyt - - - - - - - - ti
vuo-si näyt-ti käyvän e - rit-täin, e - - - rittäin vaa-ti - vak - - si.
(1)
näyt-ti käy - - - - vän vaa-ti - vak - - si, e - rittäin vaa-ti - vak - - si.
käy - - vän e - - - rit - - täin vaa - - ti - - - vak - - - - - - - si.
[vak - - si.]

7, a.

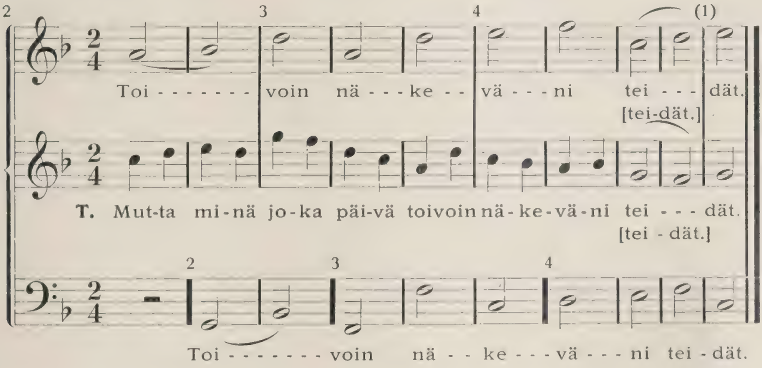
c. f.


Toi - - - - - - - - voin nä - - - - - - - - ke - - - - -
Mut - - ta mi - - nä jo - - - ka päi - - vä
vä - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ni tei - - - - - dät.
toi - - voin nä - - ke - - - - vä - - ni tei - - - - - - dät.

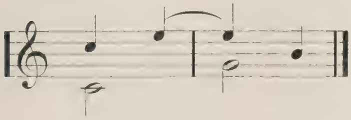
c. f.
7, b.



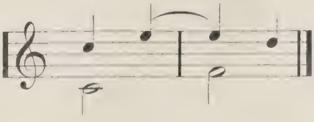
c. f.
7, c.



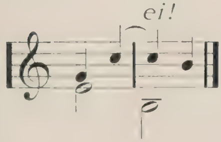
7, d.



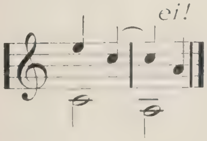
7, e.



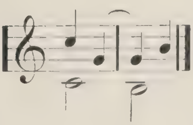
7, f.



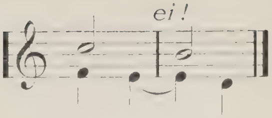
7, g.



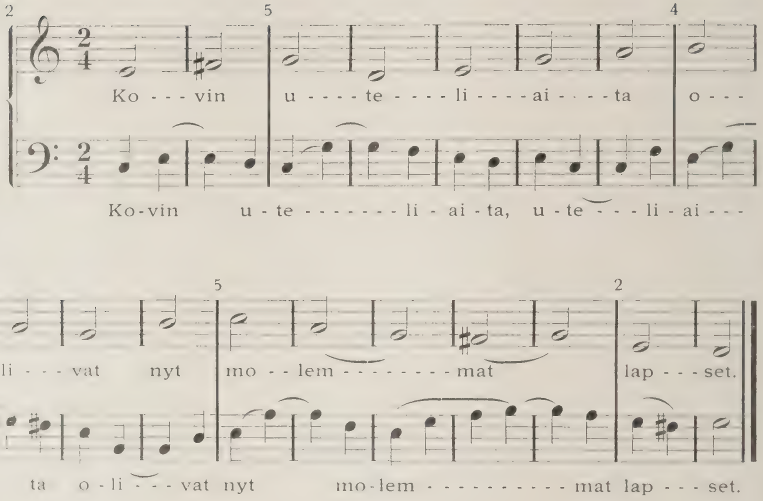
7, h.



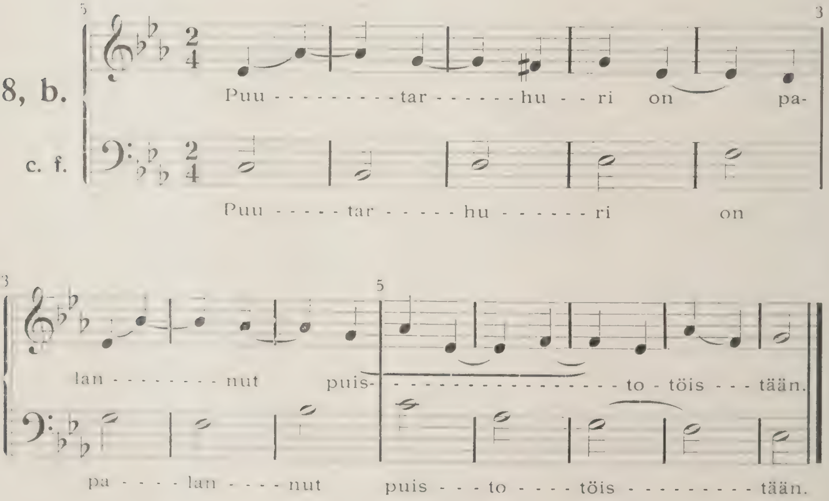
7, i.

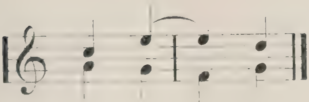
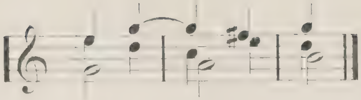

ei!

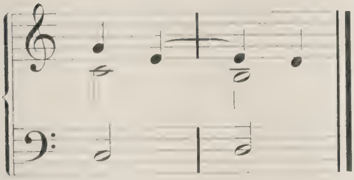
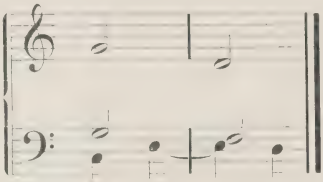
8, a.

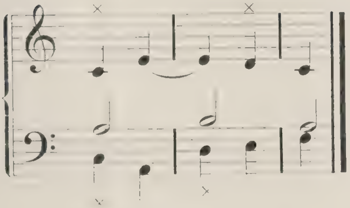
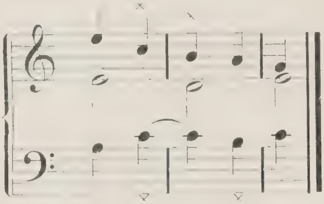

c. f.
Ko - - - vin u - - - - te - - - - li - - - - ai - - - - ta o - - -
Ko-vin u - te - - - - - - - li - ai - ta, u - te - - - li - ai - - -
li - - - vat nyt mo - - lem - - - - - - - - mat lap - - - set.
ta o - li - - - vat nyt mo-lem - - - - - - - - - - mat lap - - - set.

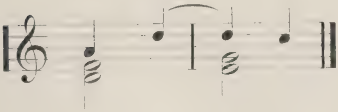
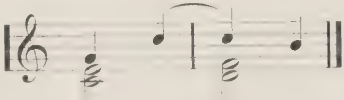
8, b.

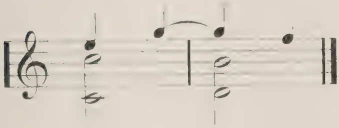
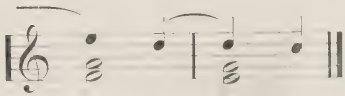

Puu - - - - - - - - - tar - - - - - hu - - ri on pa-
c. f.
Puu - - - - - tar - - - - hu - - - - - - ri on
lan - - - - - - - - nut puis- - - - - - - - - - - - - - - - - - to - töis - - - tään.
pa - - - - lan - - - - nut puis - - - to - - - - töis - - - - - - - - - tään.

8, c.  8, d. 

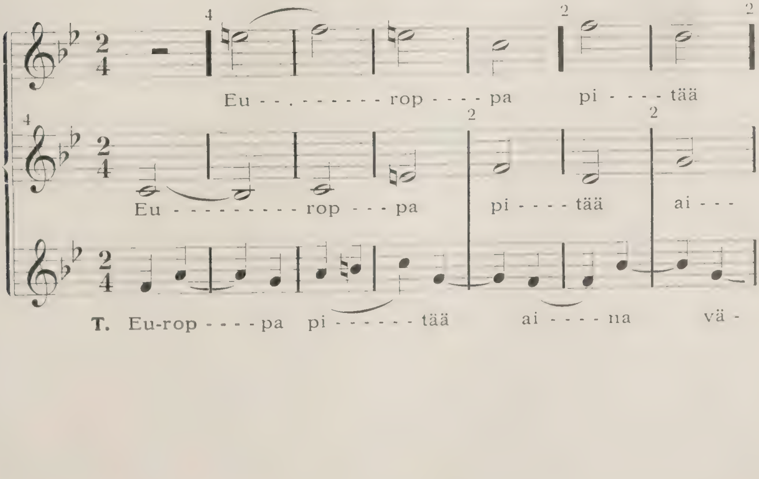
8, e.  8, f. 

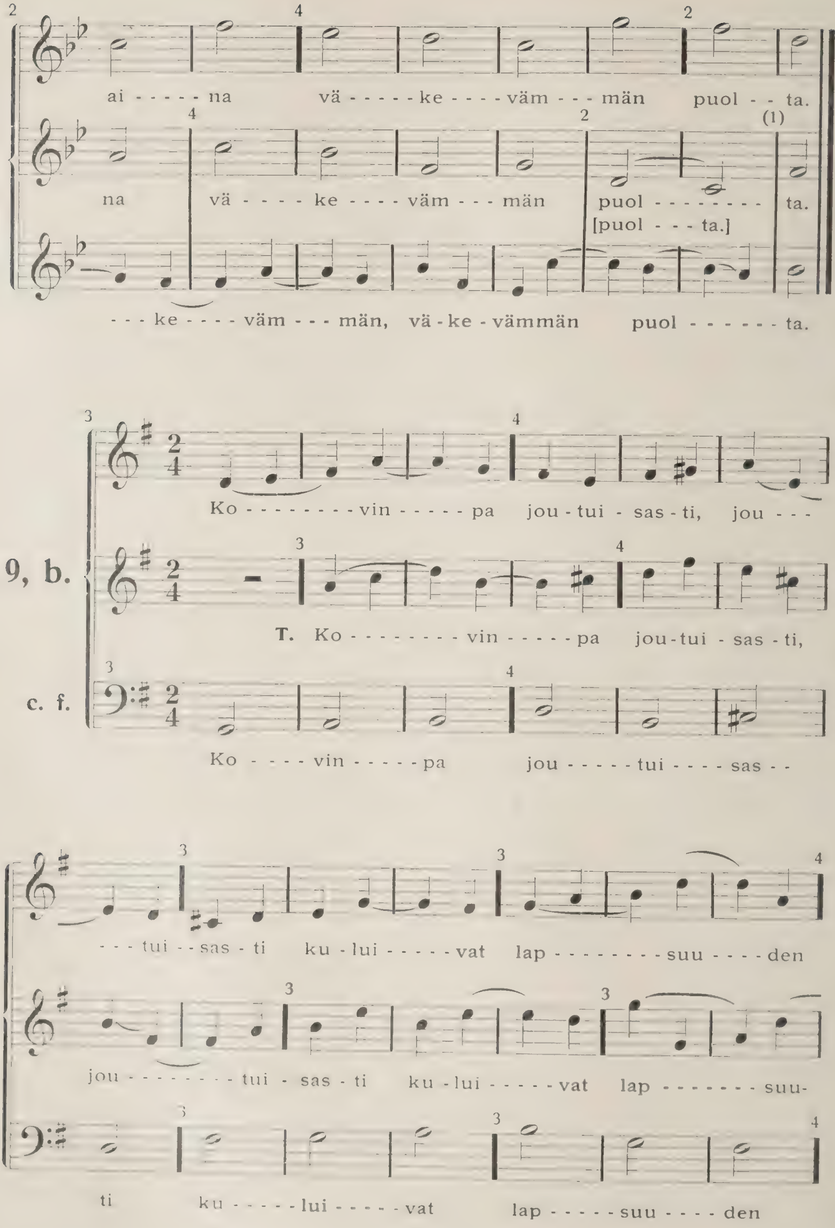
8, g.  8, h. 

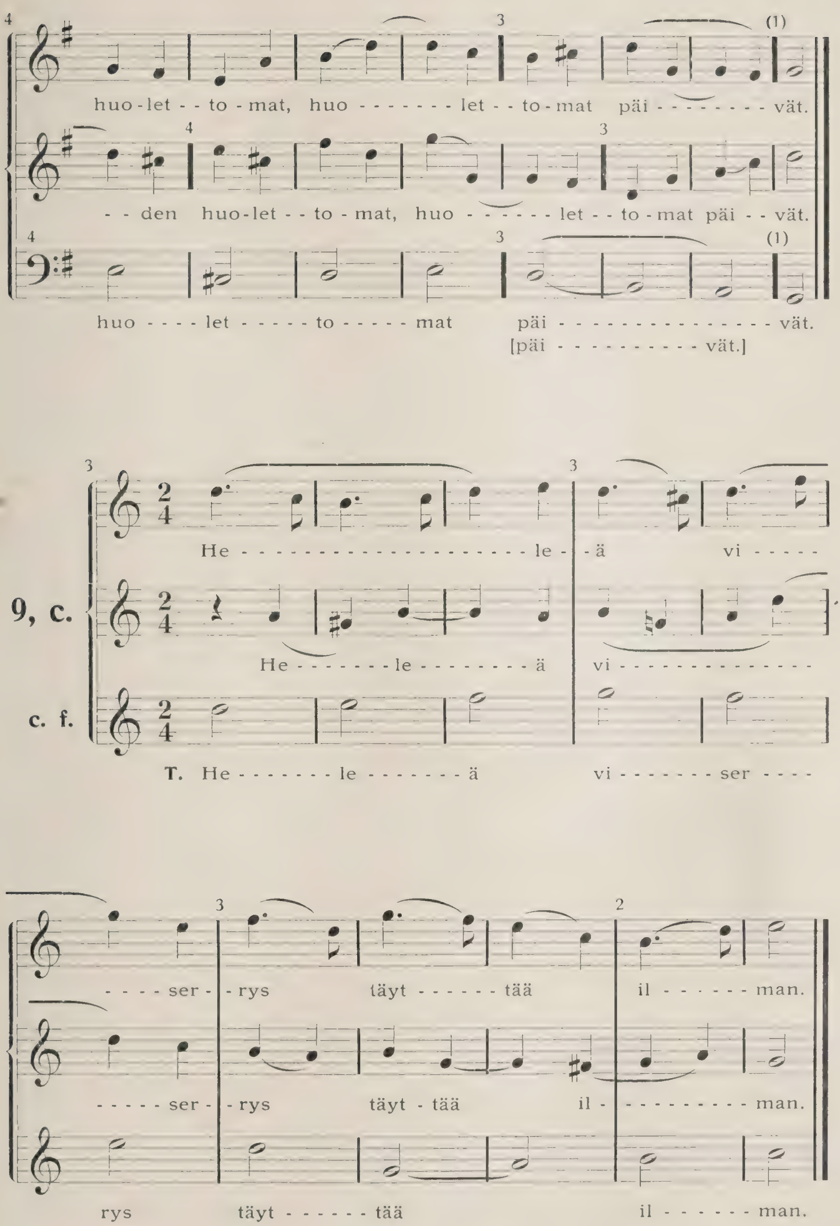
8, i.  8, j. 

8, k.  8, l. 

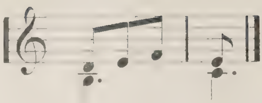
c. f.
9, a.



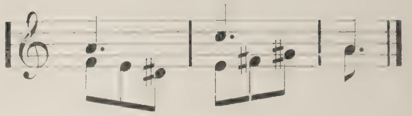

ai - - - - - na vä - - - - - ke - - - - väm - - - män puol - - ta.
na vä - - - - ke - - - - väm - - - män puol - - - - - - - - ta.
[puol - - - ta.]
(1)
- - - ke - - - - väm - - - män, vä - ke - vämmän puol - - - - - - ta.
9, b.
c. f.
Ko - - - - - - - - - vin - - - - - pa jou - tui - sas - ti, jou - - -
T. Ko - - - - - - - - - vin - - - - - pa jou - tui - sas - ti,
Ko - - - - vin - - - - - pa jou - - - - - tui - - - - sas - -
- - - tui - - sas - ti ku - lui - - - - - vat lap - - - - - - - - suu - - - - den
jou - - - - - - - - tui - sas - ti ku - lui - - - - - vat lap - - - - - - - suu-
ti ku - - - - - lui - - - - - vat lap - - - - - suu - - - - den


huo-let - - to - mat, huo - - - - - - - let - - to-mat päi - - - - - - - - vät.
- - den huo-let - - to - mat, huo - - - - - - let - - to - mat päi - - vät.
huo - - - - let - - - - - to - - - - - mat päi - - - - - - - - - - - - - - - vät.
[päi - - - - - - - - - - vät.]
9, c.
c. f.
He - le - - ä vi - - - - -
He - - - - - - - le - - - - - - - - - ä vi - - - - - - - - - - - - - -
T. He - - - - - - - le - - - - - - - ä vi - - - - - - - ser - - - -
- - - - ser - - rys täyt - - - - - - tää il - - - - - - man.
- - - - - ser - - rys täyt - tää il - - - - - - - - - - man.
rys täyt - - - - - - tää il - - - - - - man.

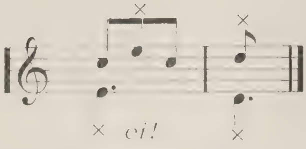
9, d.



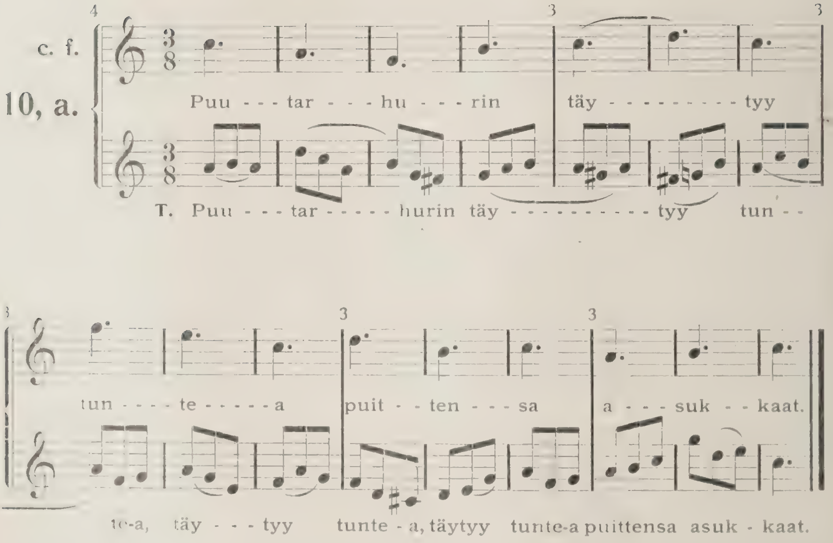
9, e.



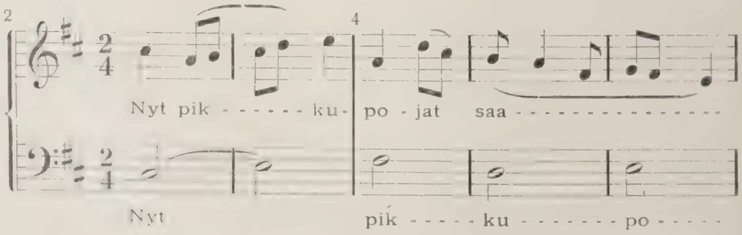
9, f.

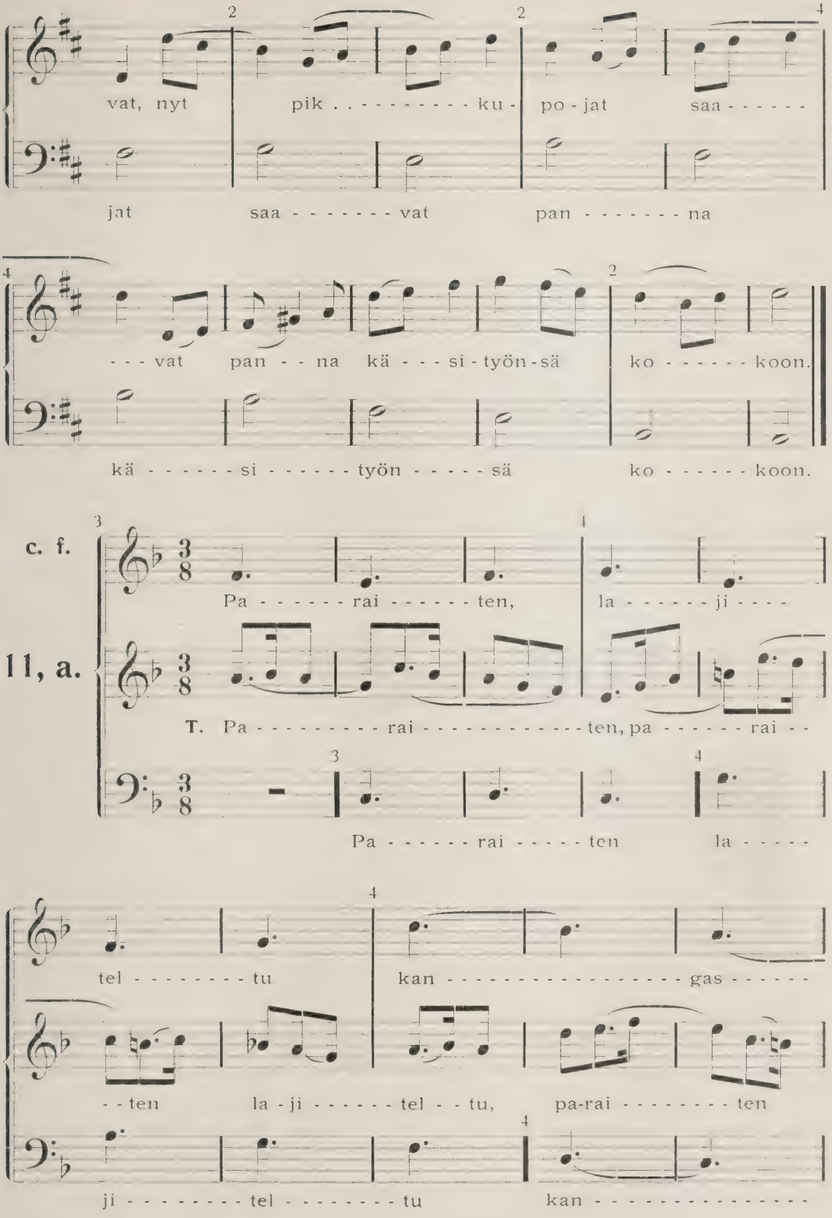


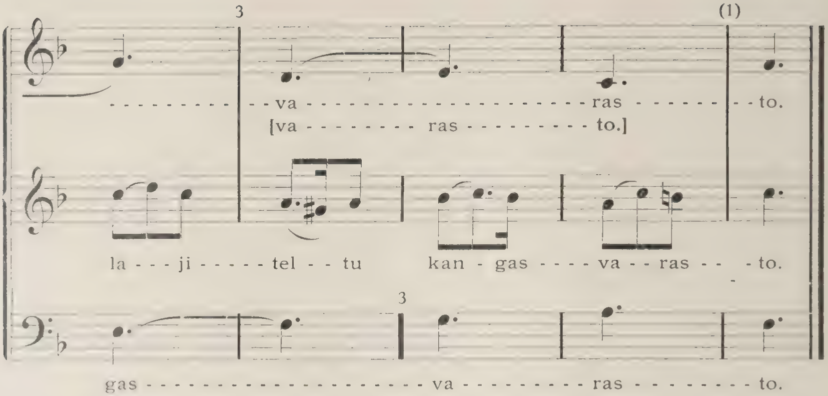
10, a.



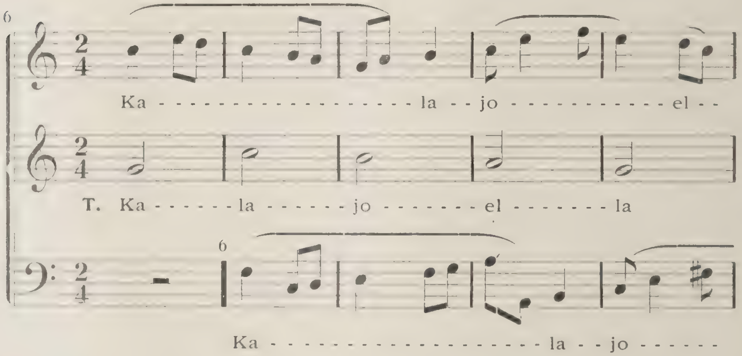
10, b.

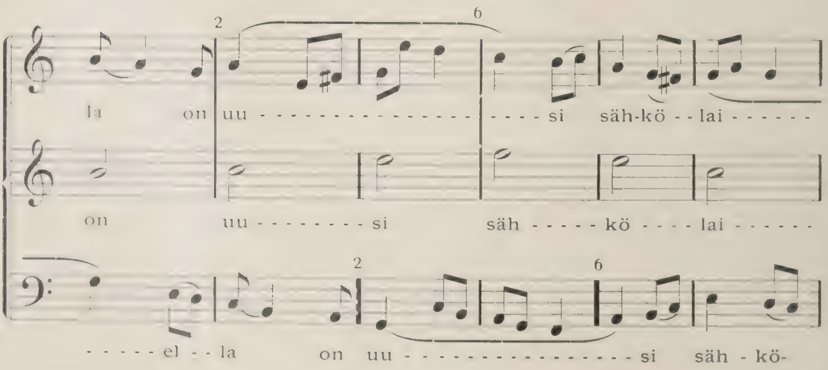


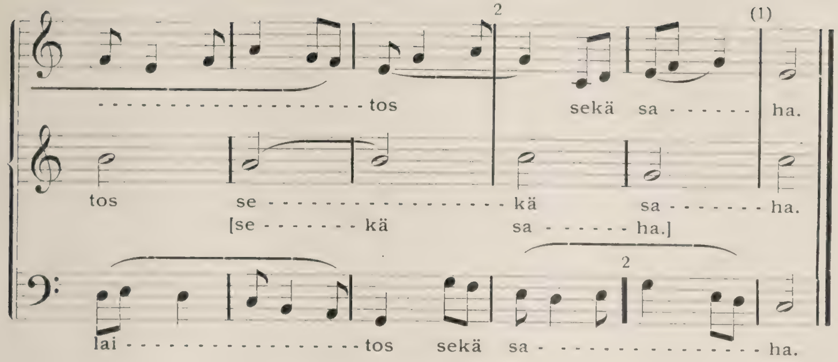

vat, nyt pik . . - - - - - - - - ku - po - jat saa - - - - - -
jat saa - - - - - - - vat pan - - - - - - - na
- - - vat pan - - na kä - - - si - työn - sä ko - - - - - - koon.
kä - - - - - - si - - - - - - työn - - - - - sä ko - - - - - - koon.
c. f.
11, a.
Pa - - - - - - rai - - - - - - ten, la - - - - - - ji - - - -
T. Pa - - - - - - - - - - rai - - - - - - - - - - - - ten, pa - - - - - - rai - -
Pa - - - - - - rai - - - - - ten la - - - - -
tel - - - - - - - - tu kan - - - - - - - - - - - - - - - - gas - - - - - -
- - ten la - ji - - - - - - tel - - tu, pa-rai - - - - - - - - ten
ji - - - - - - - - tel - - - - - - - - tu kan - - - - - - - - - - - - - - - -


3
(1)
- - - - - - - - - - - - va - ras - - - - - - - - - to.
[va - - - - - - - - ras - - - - - - - - - - to.]
la - - - ji - - - - - tel - - tu kan - gas - - - - va - - ras - - - to.
3
gas - va - - - - - - - - - - ras - - - - - - - - - to.

11, b.
c. f.

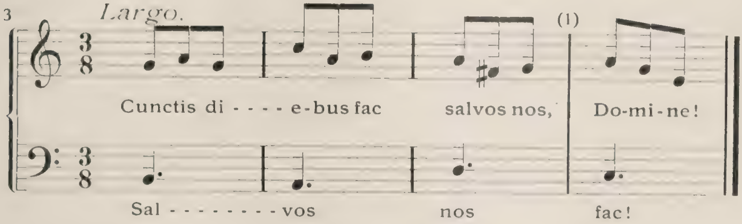

6
2
4
Ka - - - - - - - - - - - - - - - - - - la - - jo - - - - - - - - - - - - el - -
T. Ka - - - - - - la - - - - - - jo - - - - - - - el - - - - - - - la
6
Ka - la - - jo - - - - - -


2
6
la on uu - si säh-kö - - lai - - - - - -
on uu - - - - - - - - - si säh - - - - - kö - - - - lai - - - - - -
- - - - - el - - la on uu - - - - - - - - - - - - - - - - - - si säh - kö-



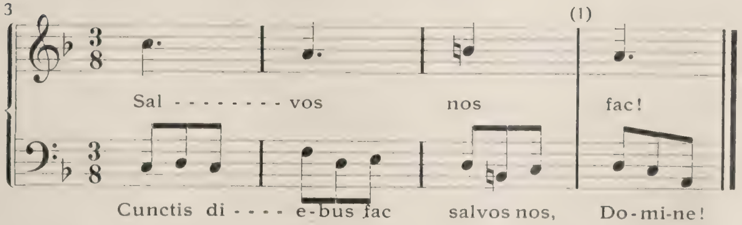
c. f.

12, a.

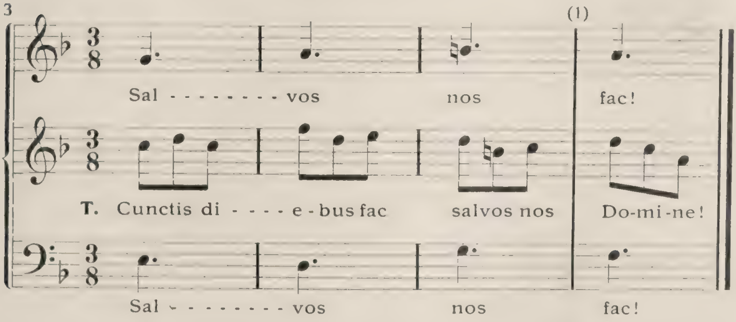


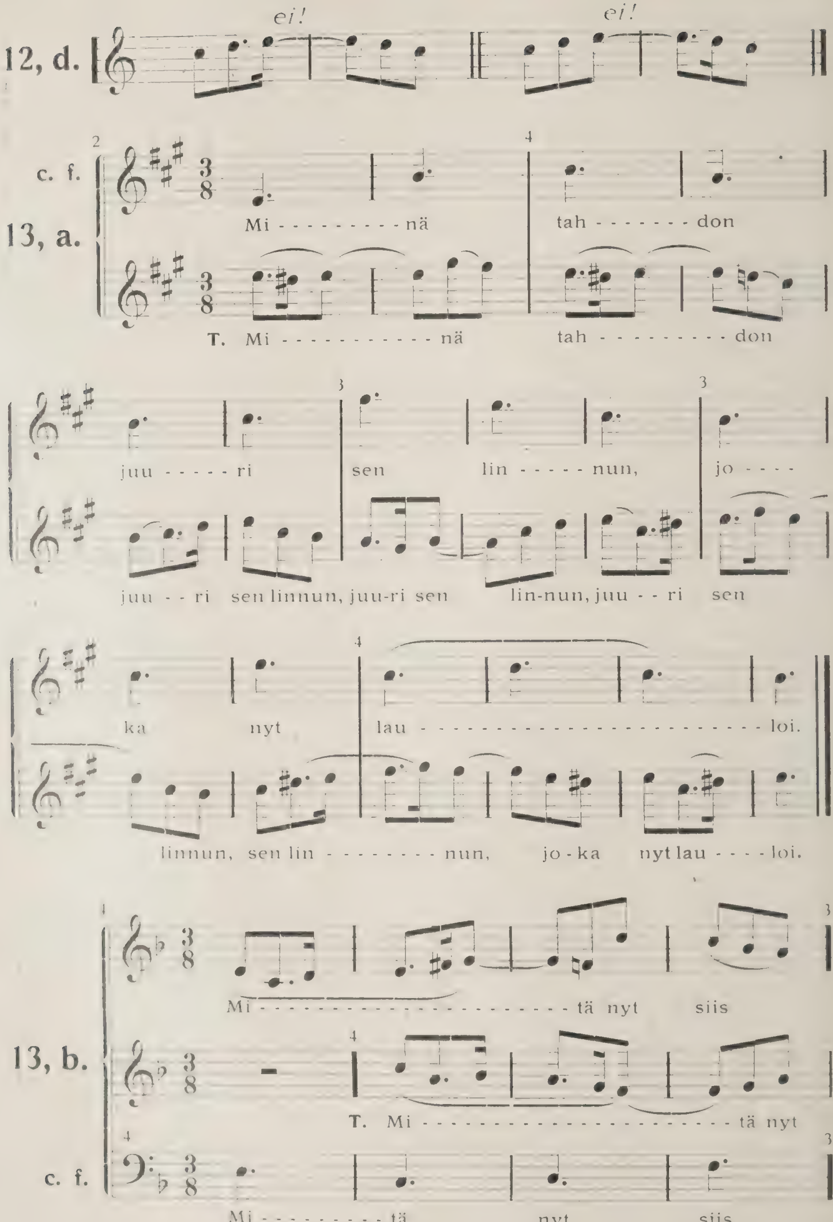
12, b.

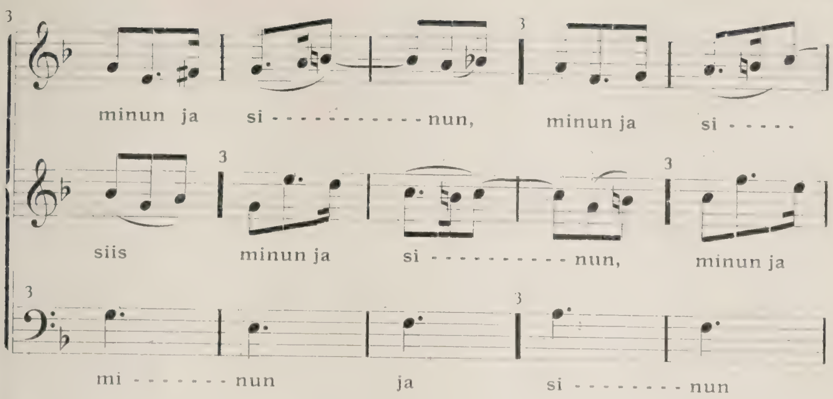
c. f.

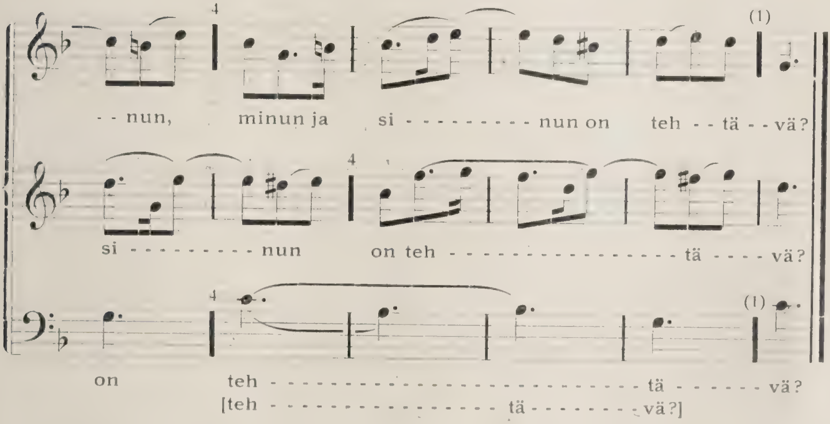


12, c.
c. f.



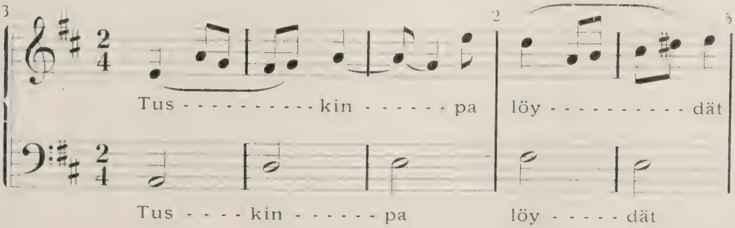

12, d.
ei!
ei!
13, a.
c. f.
Mi - - - - - - - - - nä tah - - - - - - - don
T. Mi - - - - - - - - - - - nä tah - - - - - - - - - don
juu - - - - - ri sen lin - - - - - nun, jo - - - -
juu - - ri sen linnun, juu-ri sen lin-nun, juu - - ri sen
ka nyt lau - loi.
linnun, sen lin - - - - - - - - nun, jo - ka nyt lau - - - - loi.
13, b.
Mi - tä nyt siis
T. Mi - tä nyt
c. f.
Mi - - - - - - - - - tä nyt siis

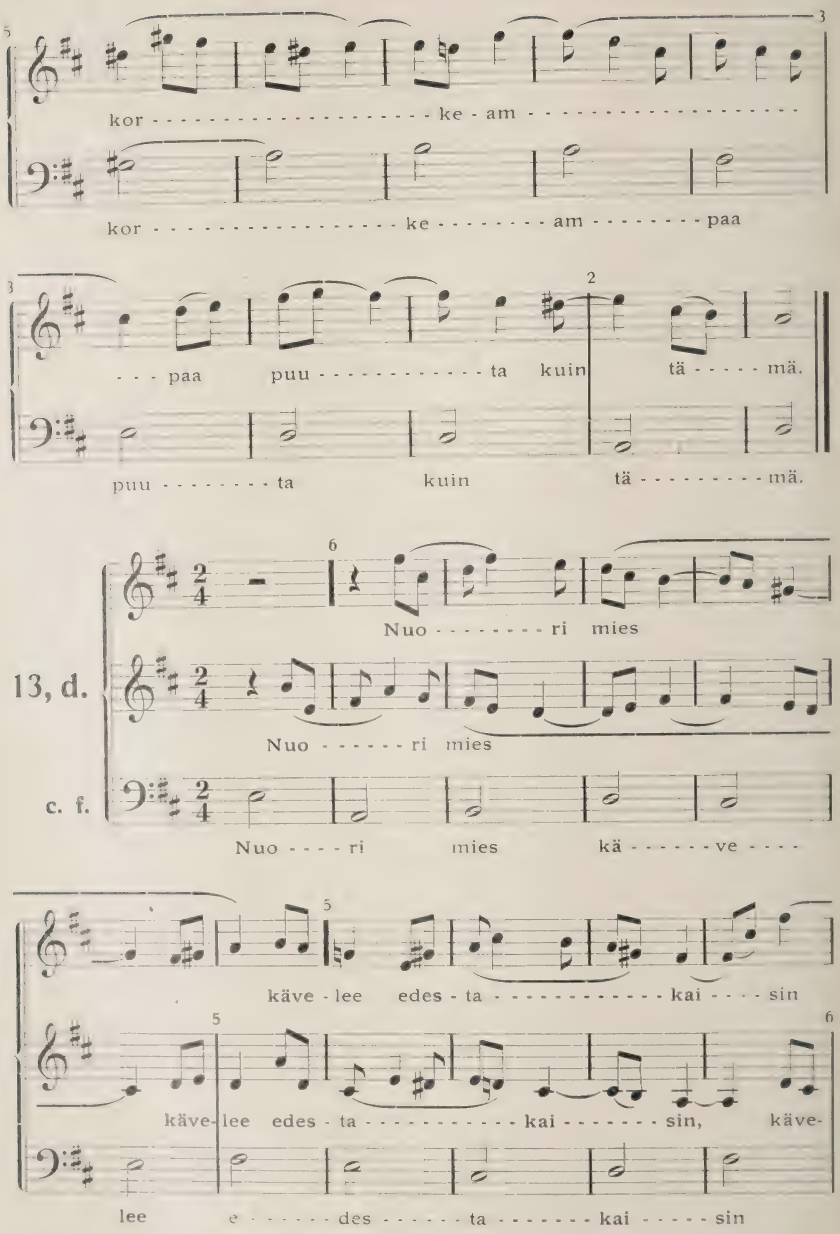

minun ja si - - - - - - - - - - - - nun, minun ja si - - - - -
siis minun ja si - - - - - - - - - - nun, minun ja
mi - - - - - - - nun ja si - - - - - - - - nun

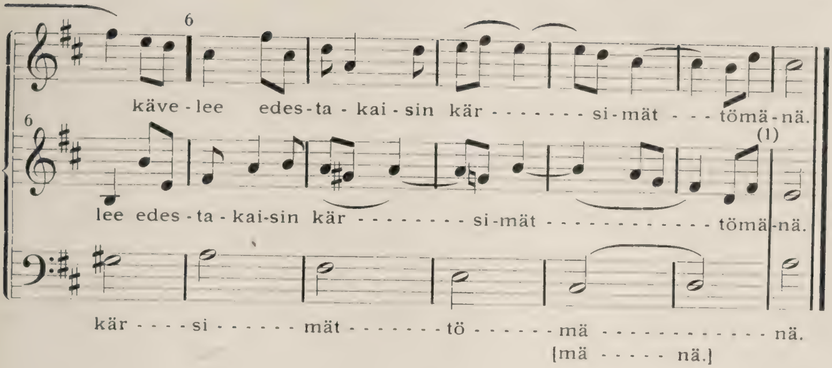

- - nun, minun ja si - - - - - - - - - nun on teh - - tä - - vä?
si - - - - - - - - - nun on teh - - - - - - - - - - - - - - - - tä - - - - vä?
on teh - tä - - - - - - vä?
[teh - - - - - - - - - - - - - - - - - tä - - - - - - - - vä?]

13, c.

c. f.

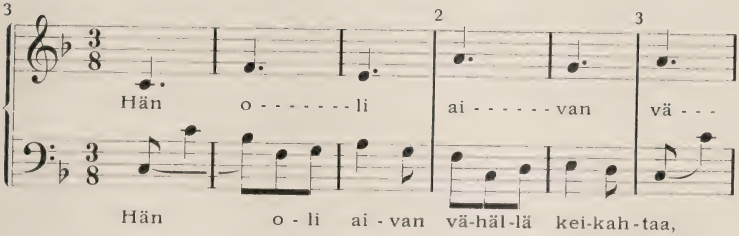

Tus - - - - - - - - - - - kin - - - - - - pa löy - - - - - - - - - - - dät
Tus - - - - kin - - - - - - pa löy - - - - - dät

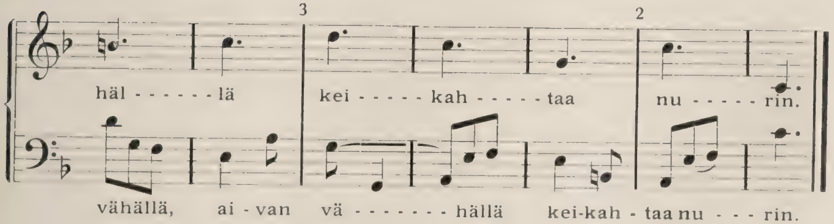

kor - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ke - am - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
kor - - - - - - - - - - - - - - - - - - ke - - - - - - - - am - - - - - - - - paa
- - - paa puu - - - - - - - - - - - - - ta kuin tä - - - - - mä.
puu - - - - - - - - - ta kuin tä - - - - - - - - - - mä.
13, d.
c. f.
Nuo - - - - - - - - - ri mies
Nuo - - - - - - - ri mies
Nuo - - - - ri mies kä - - - - - - - ve - - - -
käve - lee edes - ta - - - - - - - - - - - - kai - - - - sin
käve-lee edes - ta - - - - - - - - - - - - kai - - - - - - - sin, käve-
lee e - - - - - - des - - - - - - ta - - - - - - - kai - - - - - sin


käve - lee edes - ta - kai - sin kär - - - - - - - si - mät - - - tömä - nä.
lee edes - ta - kai-sin kär - - - - - - - - si - mät - - - - - - - - - - - - tömä - nä.
(1)
kär - - - - si - - - - - - mät - - - - - - - tö - - - - - - mä - - - - - - - - - - - - nä.
[mä - - - - - nä.]

c. f.

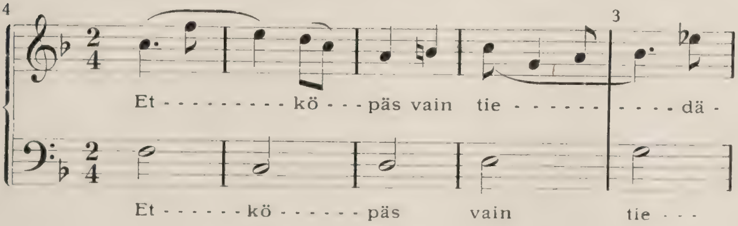
14, a.

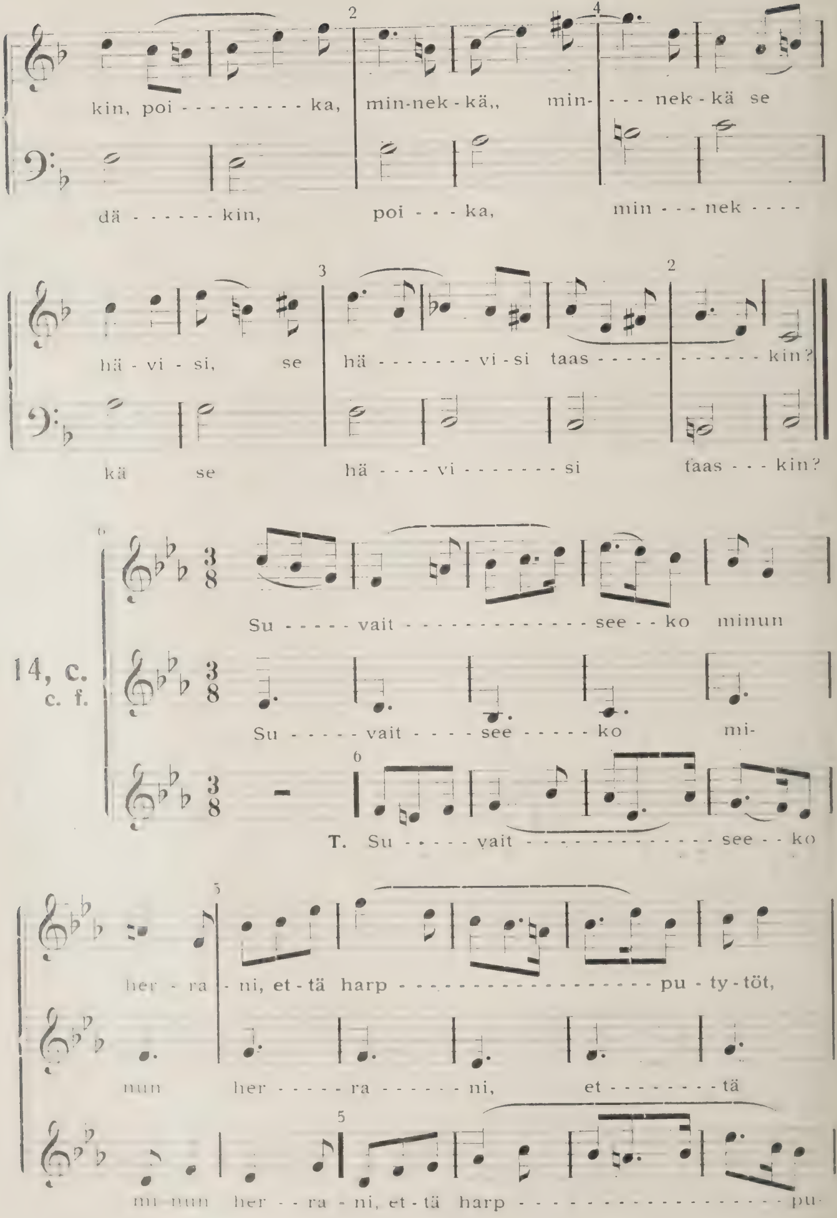

Hän o - - - - - - - li ai - - - - - - van vä - - -
Hän o - li ai - van vä-häl-lä kei-kah-taa,

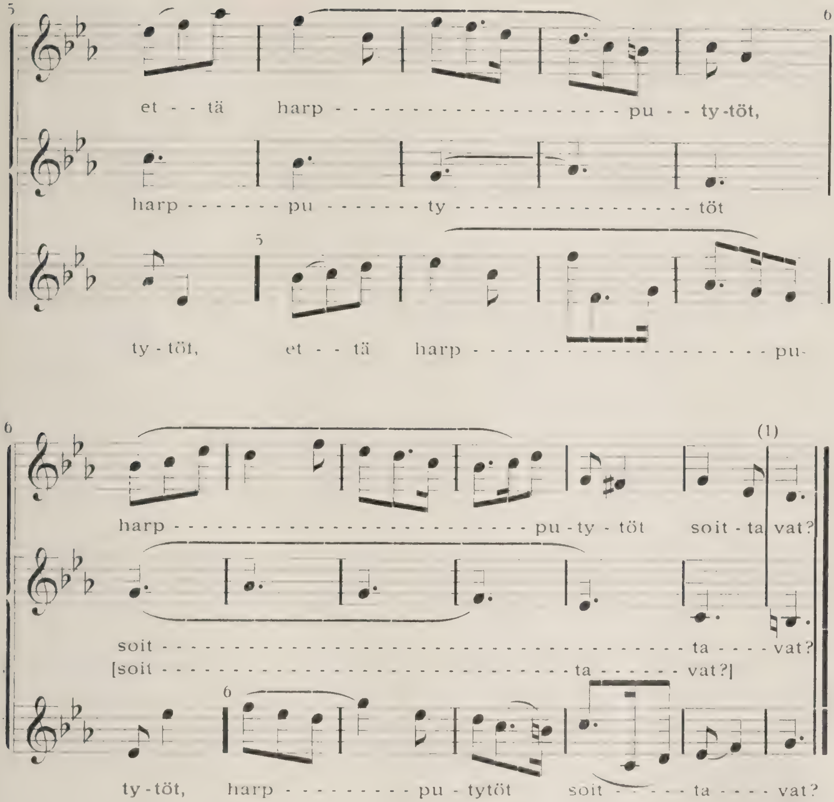

häl - - - - - - lä kei - - - - - kah - - - - - taa nu - - - - - rin.
vähällä, ai - van vä - - - - - - - hällä kei-kah - taa nu - - - rin.

14, b.

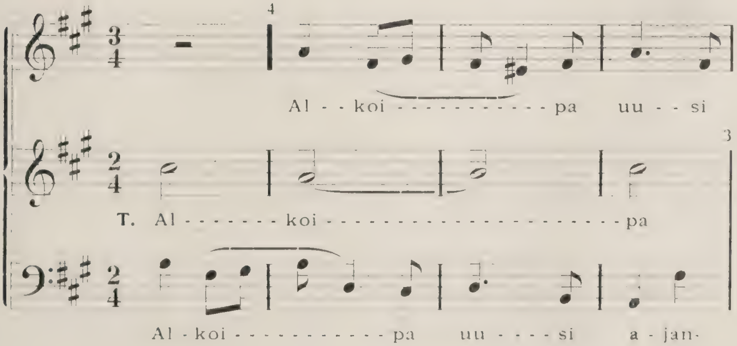
c. f.

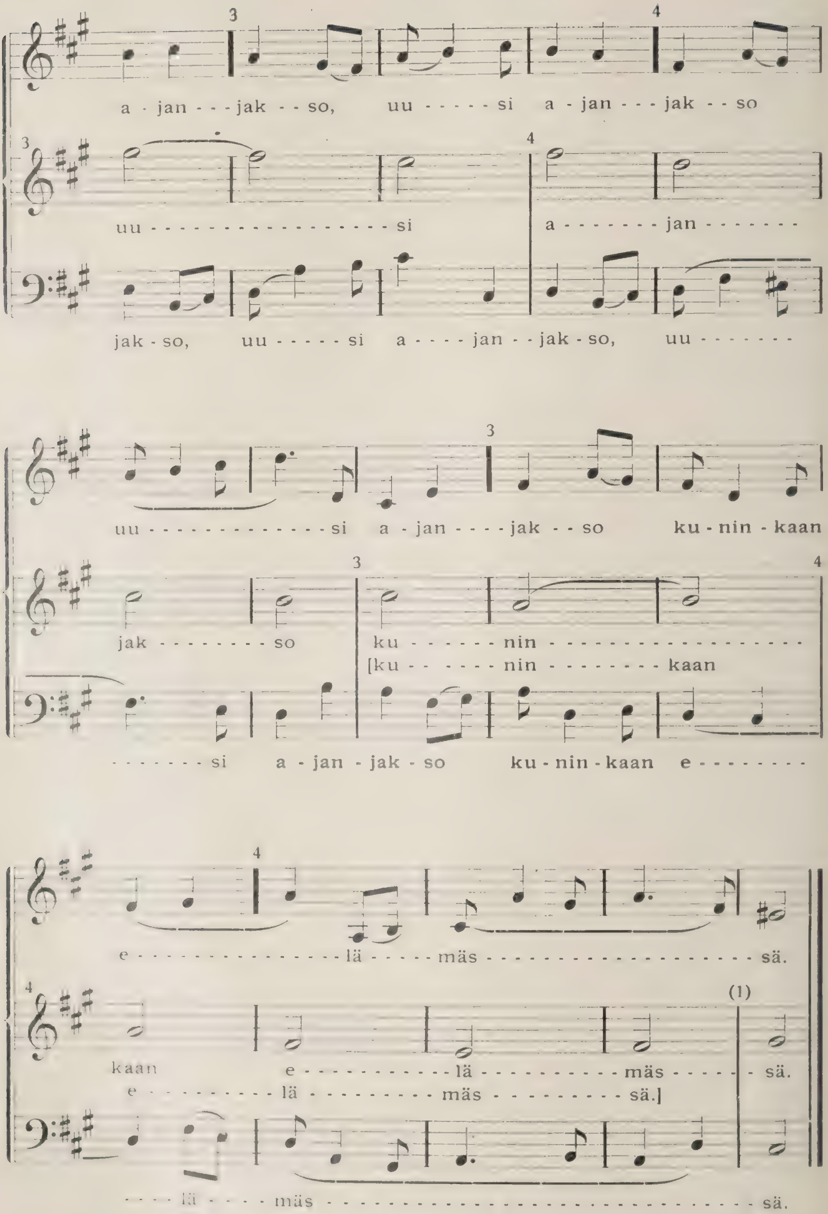

Et - - - - - - - - - - kö - - - päs vain tie - - - - - - - - - - dä -
Et - - - - - - kö - - - - - - - päs vain tie - - -


kin, poi - - - - - - - - - ka, min-nek - kä,, min- - - - nek - kä se
dä - - - - - - kin, poi - - - ka, min - - - nek - - - -
hä - vi - si, se hä - - - - - - - vi - si taas - - - - - - - - - - - kin?
kä se hä - - - - vi - - - - - - - si taas - - - kin?
14, c.
c. f.
Su - - - - - vait - - - - - - - - - - - - - - see - - ko minun
Su - - - - - vait - - - - see - - - - - ko mi-
T. Su - - - - - vait - - - - - - - - - - - - - - see - - ko
her - ra - ni, et - tä harp - - - - - - - - - - - - - - - - - - - pu - ty - töt,
nun her - - - - - ra - - - - - - ni, et - - - - - - - - tä
mi nun her - - ra - ni, et - tä harp - - - - - - - - - - - - - - - - - - pu-

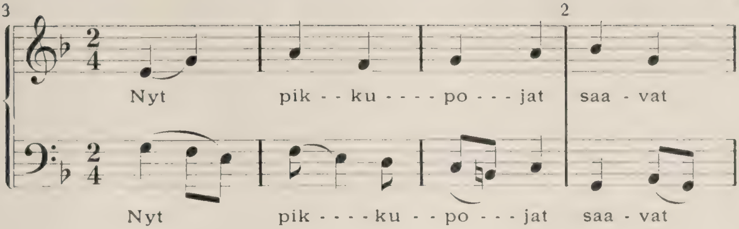

et - - tä harp - pu - - ty-töt,
harp - - - - - - - pu - - - - - - - ty - - - - - - - - - - - - - - - - - töt
ty - töt, et - - tä harp - - - - - - - - - - - - - - - - - - - pu-
harp - pu - ty - töt soit - ta vat?
soit - ta - - - - vat?
[soit - ta - - - - - - vat?]
ty-töt, harp - - - - - - - - - pu - tytöt soit - - - - - ta - - - - vat?

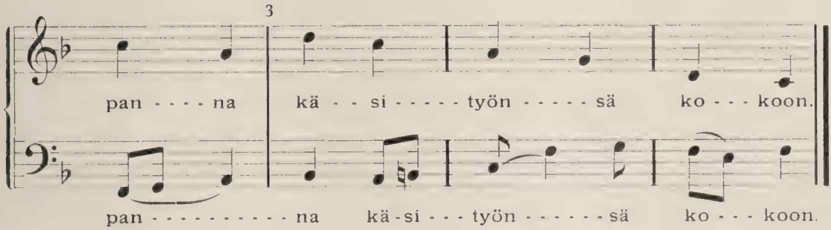
14, d.
c. f.


Al - - koi - - - - - - - - - - - pa uu - - si
T. Al - - - - - - - koi - pa
Al - koi - - - - - - - - - - - - pa uu - - - - si a - jan-

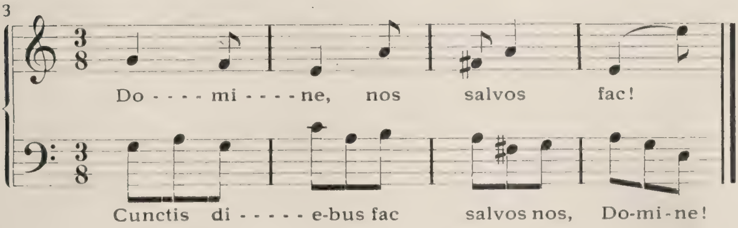

3
4
a - jan - - - jak - - so, uu - - - - - si a - jan - - - jak - - so
uu - - - - - - - - - - - - - - - - - - si a - - - - - - jan - - - - - -
jak - so, uu - - - - - si a - - - - jan - - jak - so, uu - - - - - - -
uu - - - - - - - - - - - - - - si a - jan - - - - jak - - so ku - nin - kaan
jak - - - - - - - - - so ku - - - - - - nin - - - - - - - - - - - - - - - - -
[ku - - - - - - nin - - - - - - - - kaan
- - - - - - - si a - jan - jak - so ku - nin - kaan e - - - - - - - -
e - - - - - - - - - - - - - - - lä - - - - mäs - sä.
(1)
kaan e - - - - - - - - - - - lä - - - - - - - - - - - mäs - - - - - - sä.
e - - - - - - - - - - lä - - - - - - - - - - mäs - - - - - - - - - - sä.]
- - - - lä - - - - mäs - sä.

15, a. c. f.

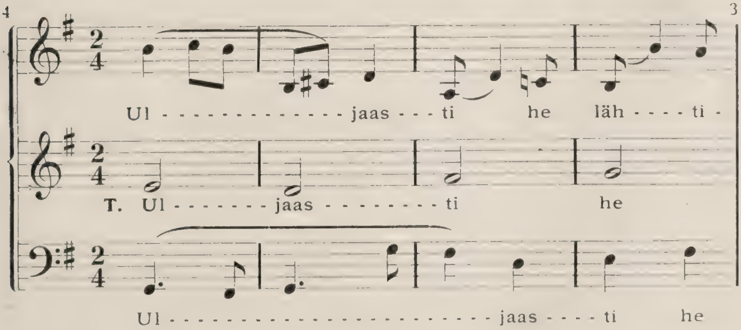


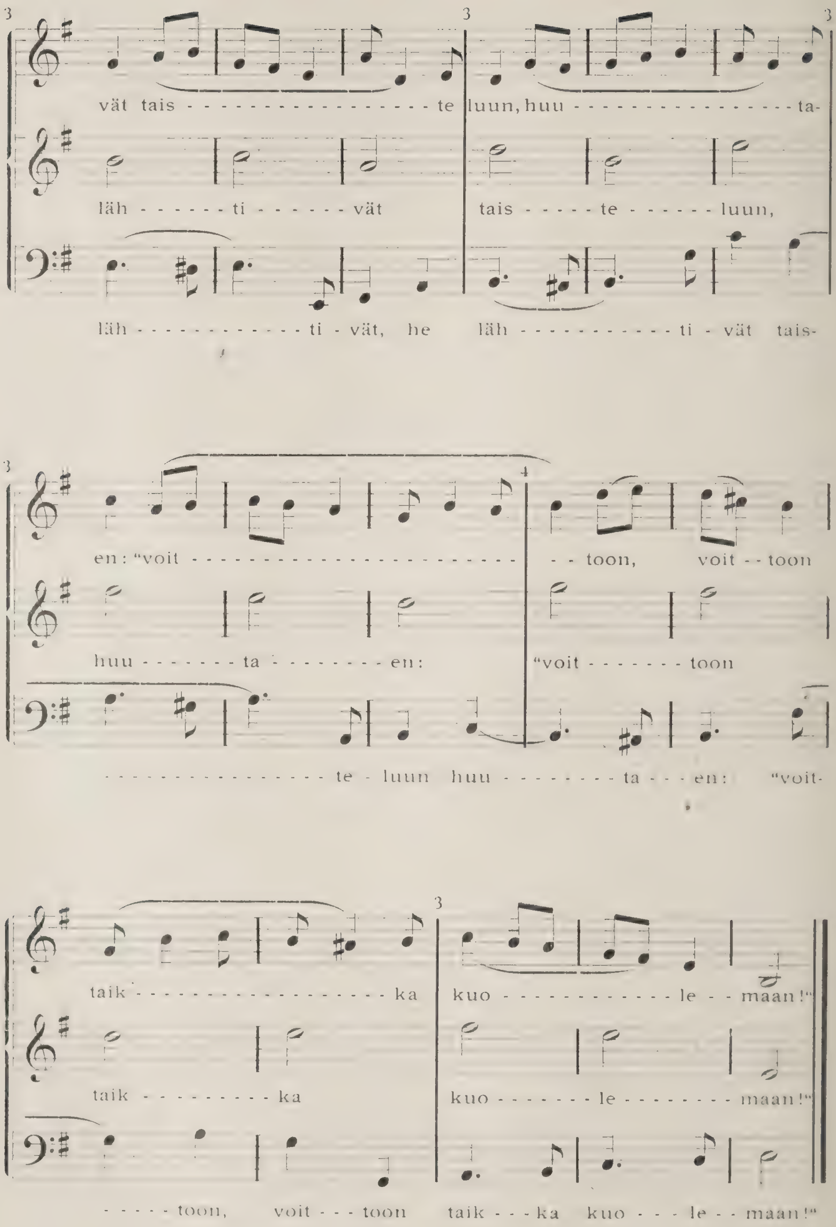


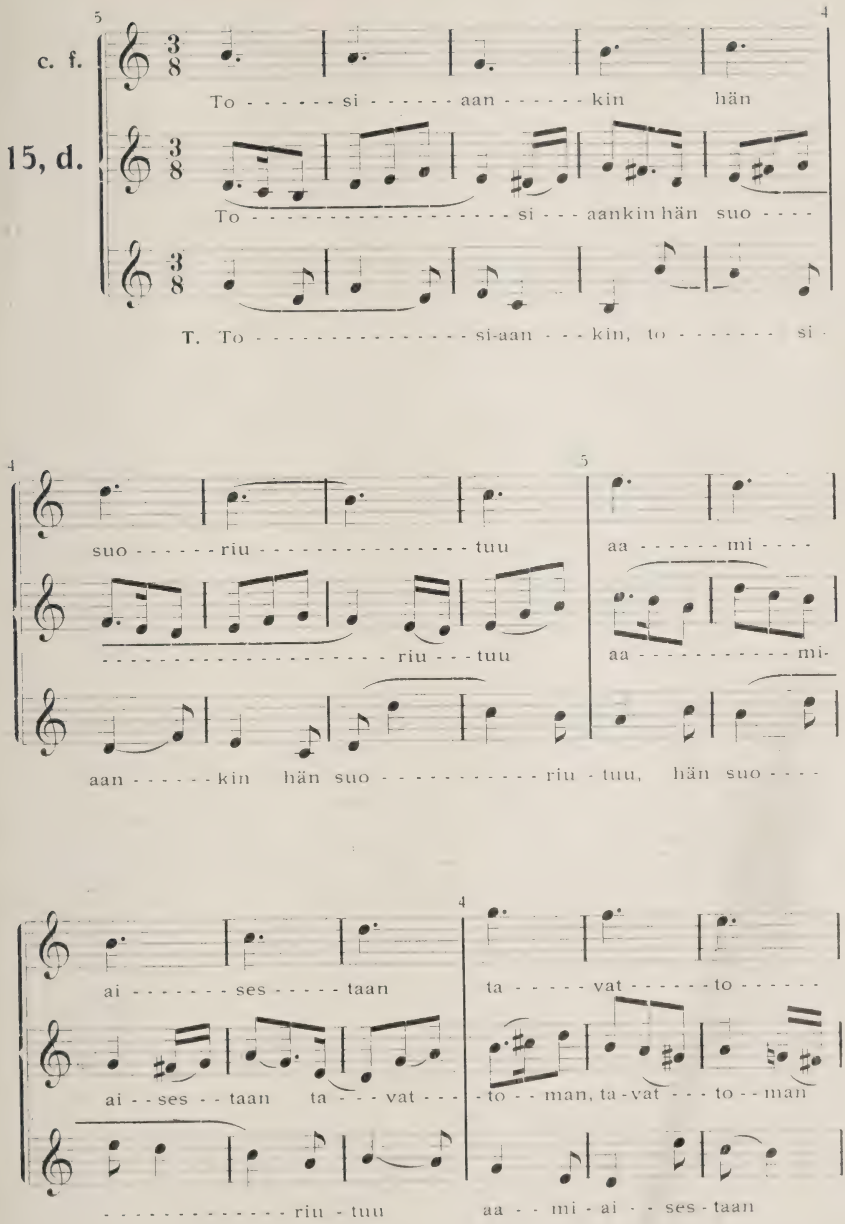
15, b. c. f.

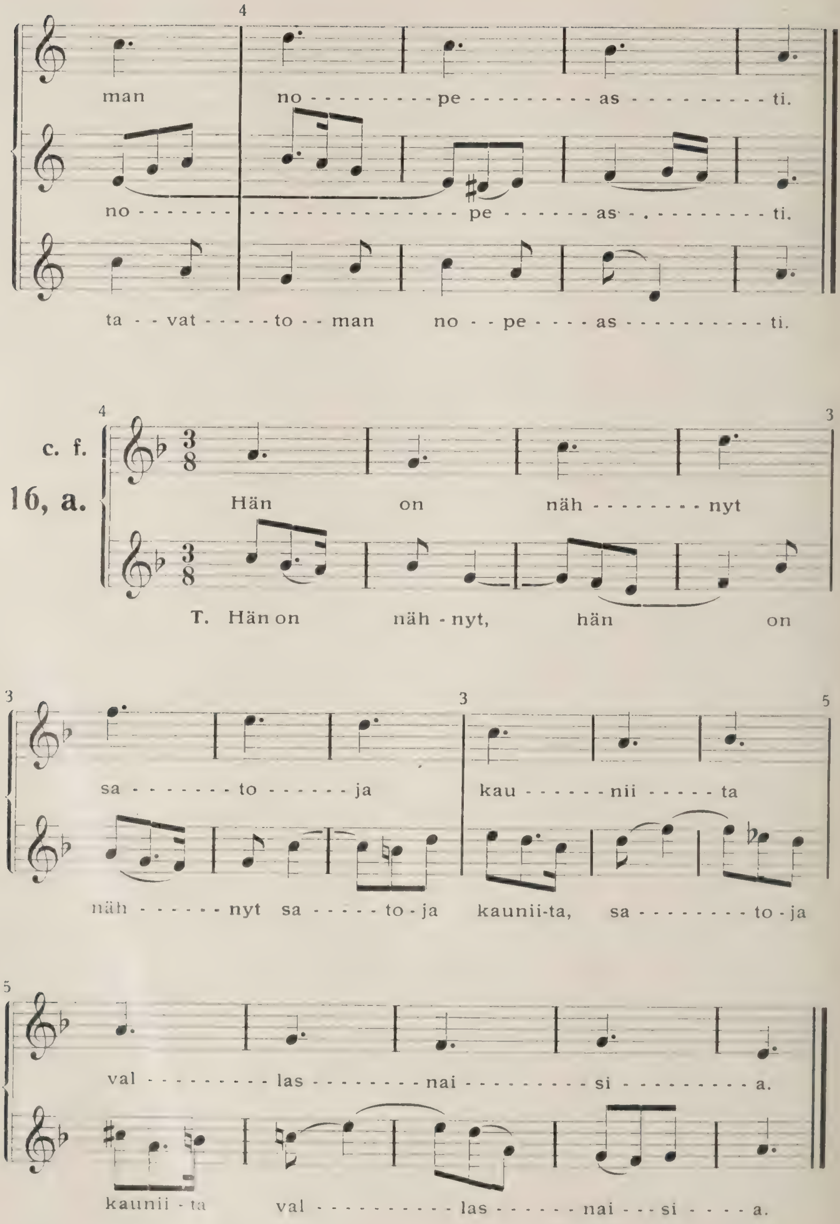


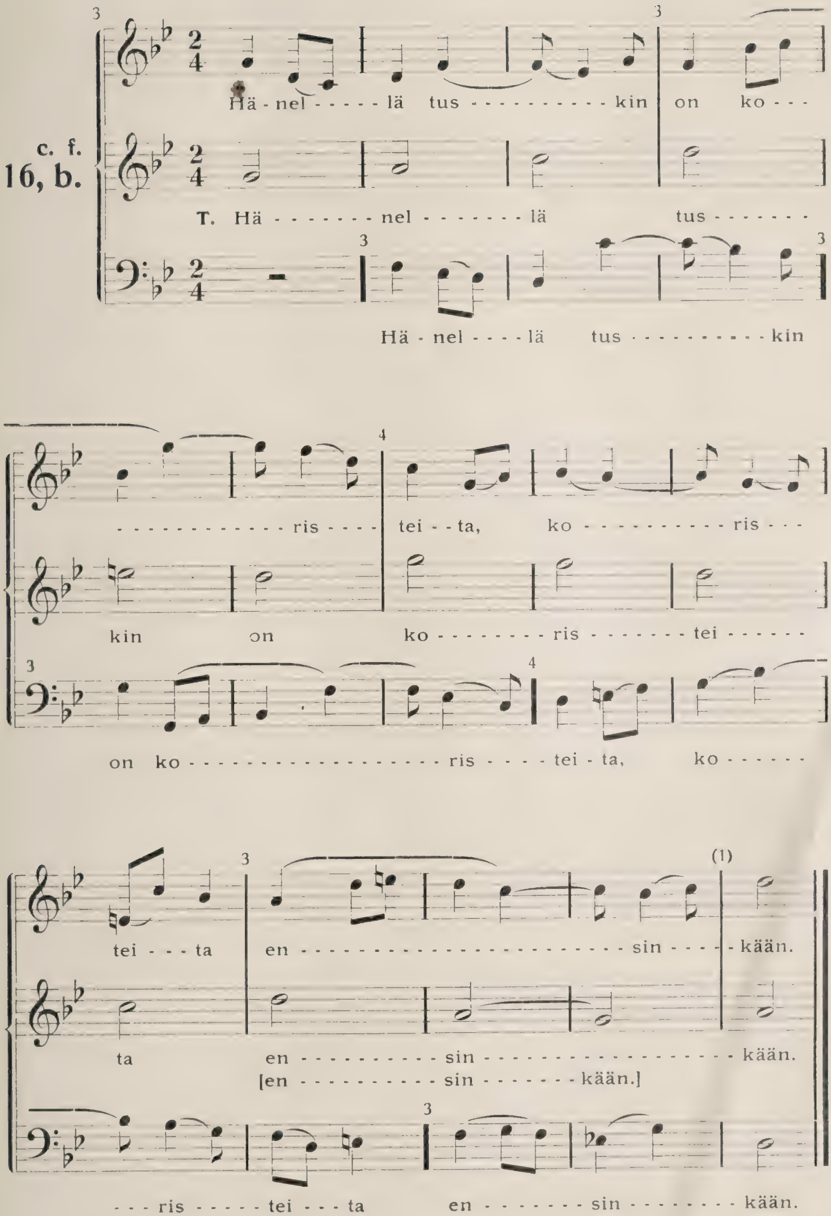
15, c. c. f.



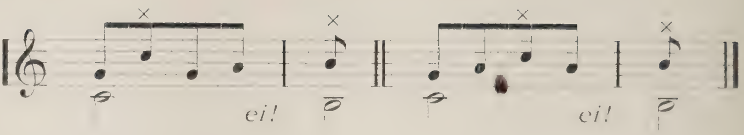

vät tais - - - - - - - - - - - - - - - - - te luun, huu - - - - - - - - - - - - - - - - ta-
läh - - - - - - ti - - - - - - vät
tais - - - - - te - - - - - - luun,
läh - - - - - - - - - - - - ti - vät, he
läh - - - - - - - - - - - - ti - vät tais-
en: "voit - toon,
voit - - toon
huu - - - - - - - ta - - - - - - - - en:
"voit - - - - - - - toon
- - - - - - - - - - - - - - - - - te - luun huu - - - - - - - - ta - - - en: "voit-
taik - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ka
kuo - - - - - - - - - - - - le - - maan!"
taik - - - - - - - - - - ka
kuo - - - - - - - le - - - - - - - - maan!"
- - - - - toon, voit - - - toon taik - - - ka kuo - - - le - - maan!"


c. f.
15, d.
To - - - - - - si - - - - - - aan - - - - - - kin hän
To - - - - - - - - - - - - - - - - - - - si - - - aankin hän suo - - - -
T. To - - - - - - - - - - - - - - - - si-aan - - - kin, to - - - - - - - si -
suo - - - - - - riu - - - - - - - - - - - - - - - tuu
aa - - - - - - mi - - - -
- riu - - - tuu
aa - - - - - - - - - - - - mi-
aan - - - - - - kin hän suo - - - - - - - - - - - - riu - tuu, hän suo - - - -
ai - - - - - - - ses - - - - - taan
ta - - - - - vat - - - - - - to - - - - - -
ai - - ses - - taan ta - - - vat - - -
- to - - man, ta - vat - - - to - - man
- - - - - - - - - - - - - - riu - tuu
aa - - mi - ai - - ses - taan

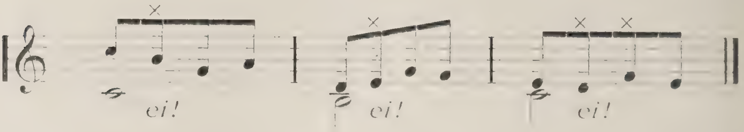

man no - - - - - - - - - pe - - - - - - - - - as - - - - - - - - - ti.
no - pe - - - - - - as - . - - - - - - - - ti.
ta - - vat - - - - - to - - man no - - pe - - - - as - - - - - - - - - - ti.
c. f.
16, a.
Hän on näh - - - - - - - - nyt
T. Hän on näh - nyt, hän on
sa - - - - - - - to - - - - - - ja kau - - - - - - nii - - - - - ta
näh - - - - - - nyt sa - - - - - to - ja kaunii-ta, sa - - - - - - - - to - ja
val - - - - - - - - - las - - - - - - - - nai - - - - - - - - - si - - - - - - - - - a.
kaunii - ta val - - - - - - - - - - - las - - - - - - nai - - - si - - - - a.


c. f.
16, b.
Hä - nel - - - - - lä tus - - - - - - - - - - - kin on ko - - -
T. Hä - - - - - - - - nel - - - - - - - lä tus - - - - - - -
Hä - nel - - - - lä tus - - - - - - - - - - kin
- - - - - - - - - - - - - ris - - - - tei - - ta, ko - - - - - - - - - - - ris - - -
kin on ko - - - - - - - - ris - - - - - - - tei - - - - - -
on ko - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ris - - - - tei - ta, ko - - - - - -
tei - - - ta en - sin - - - - kään.
ta en - - - - - - - - - - - sin - - - - - - - - - - - - - - - - - - - kään.
[en - - - - - - - - - - - sin - - - - - - - kään.]
- - - ris - - - - - tei - - - ta en - - - - - - - sin - - - - - - - - kään.
(1)

16, c.

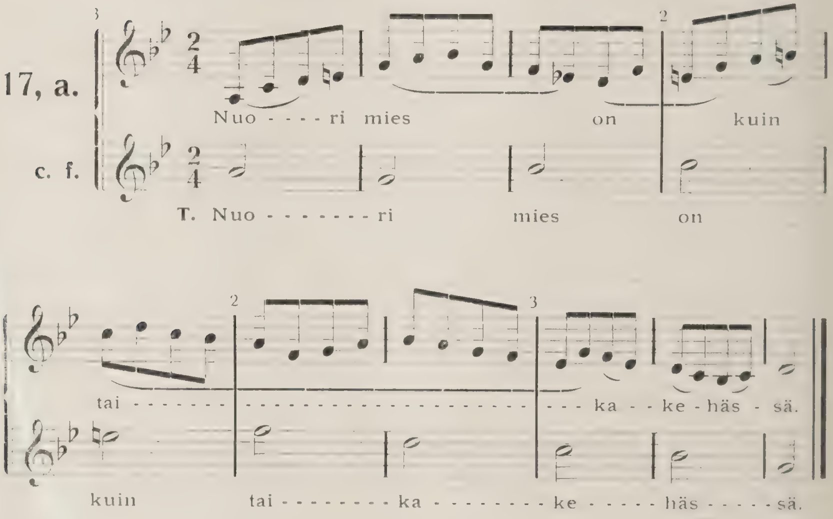


16, d.



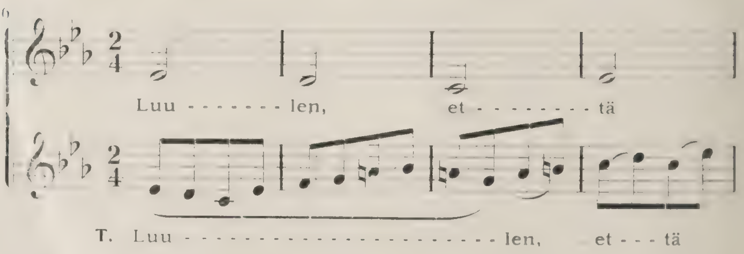
17, a.

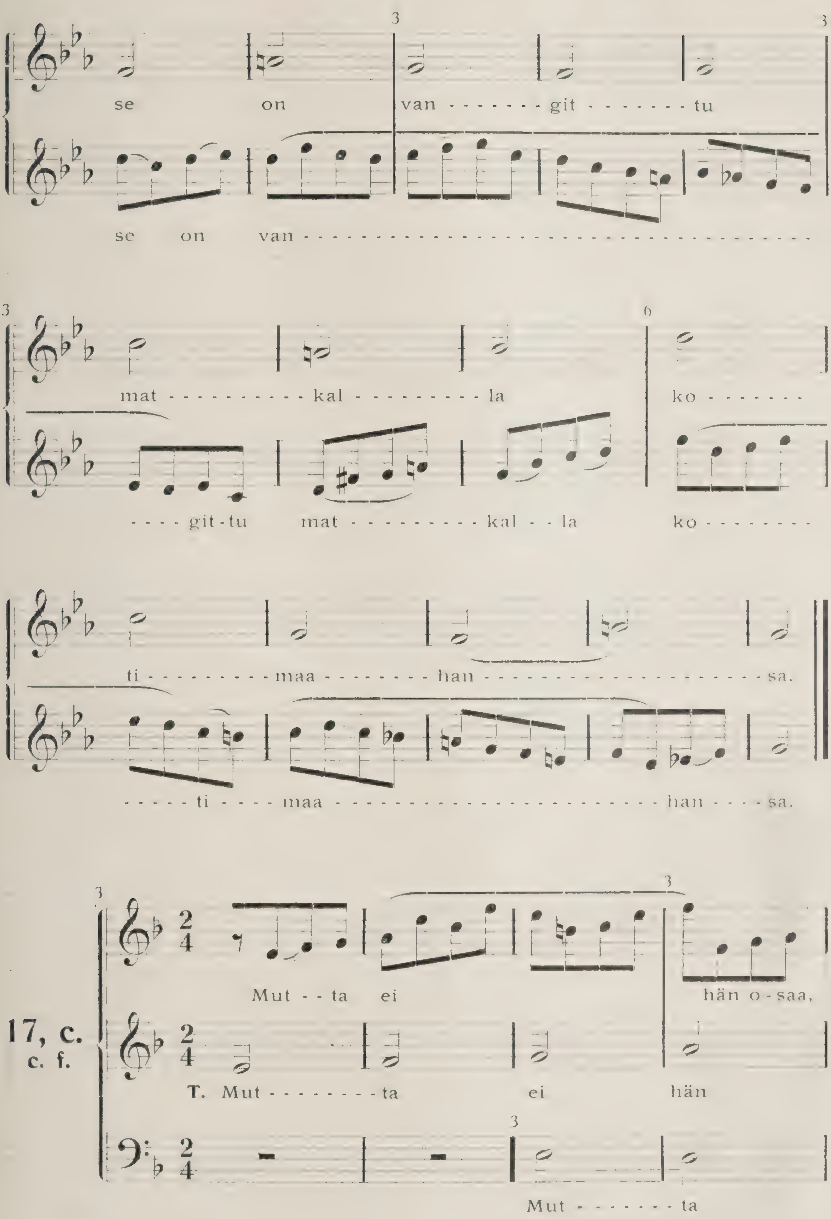
c. f.

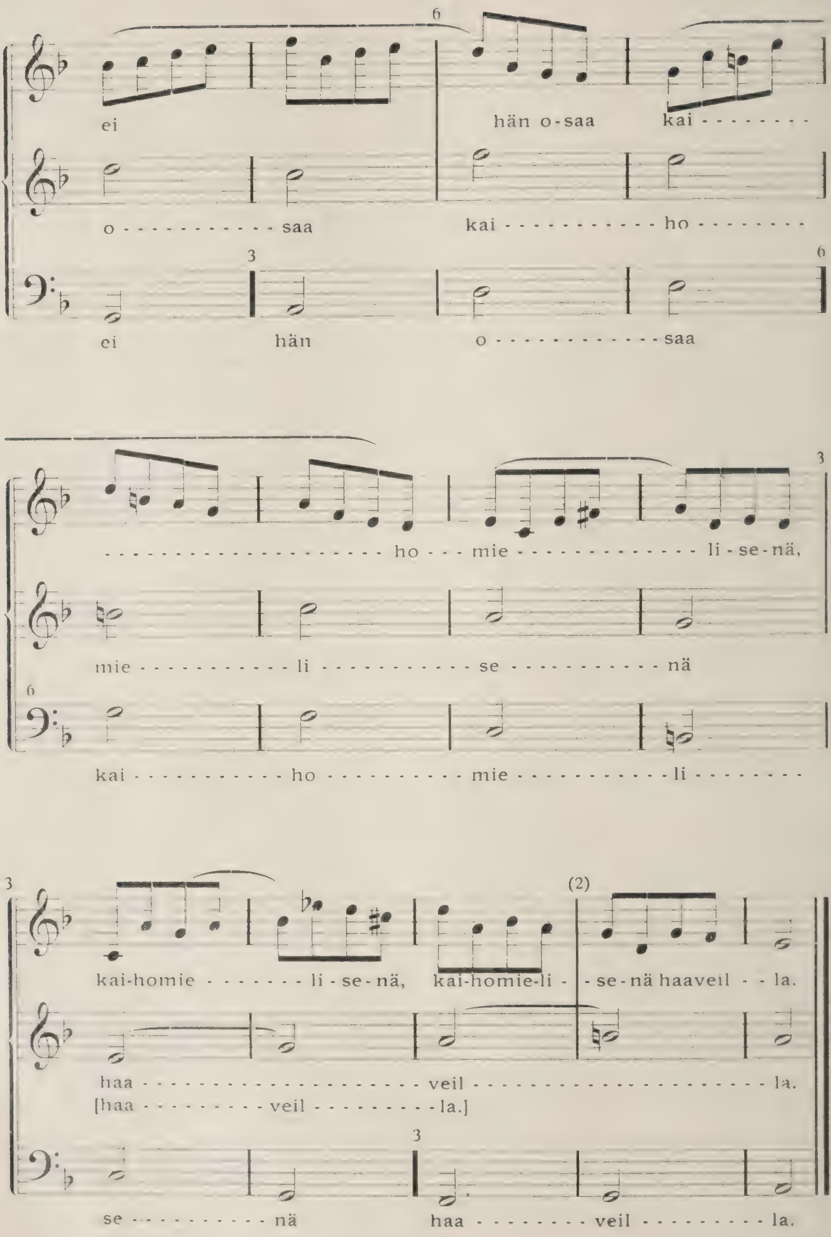


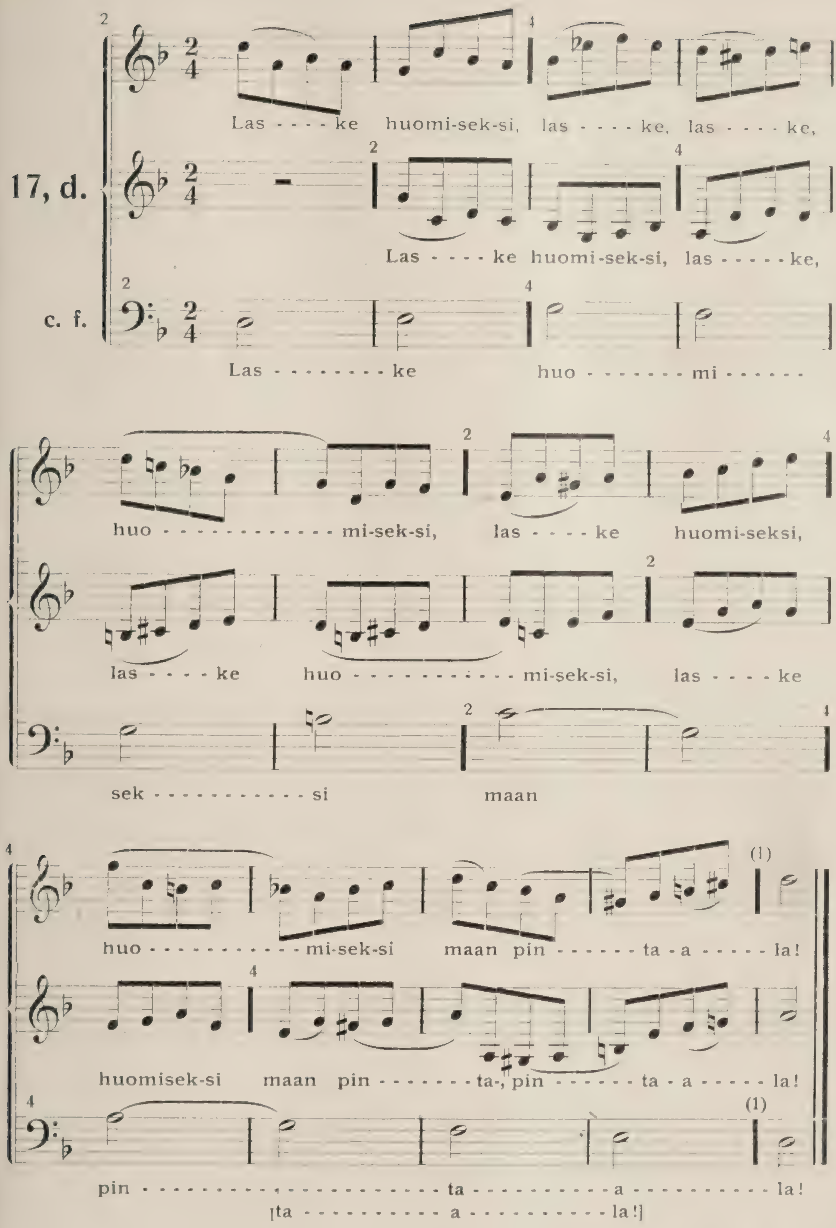
c. f.

17, b.



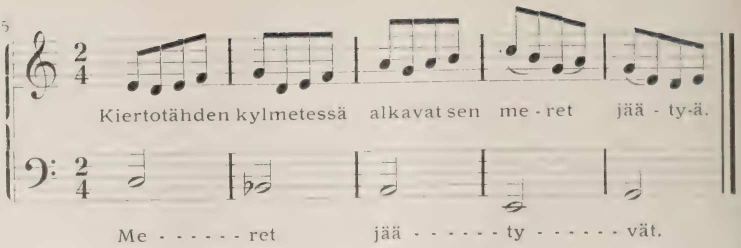

se on van - - - - - - - git - - - - - - - tu
se on van -
mat - - - - - - - - - - kal - - - - - - - - - la
ko - - - - - - -
- - - - git - tu mat - - - - - - - - - - kal - - la
ko - - - - - - - -
ti - - - - - - - - - maa - - - - - - - - han - sa.
- - - - - ti - - - maa - han - - - - sa.
17, c.
c. f.
Mut - - ta ei
hän o - saa,
T. Mut - - - - - - - - ta ei hän
Mut - - - - - - - ta


6
ei hän o-saa kai - - - - - - - -
o - - - - - - - - - - - saa kai - - - - - - - - - - - ho - - - - - - - -
3 6
ei hän o - - - - - - - - - - - - saa
3
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - ho - - - mie - - - - - - - - - - - - li - se - nä,
mie - - - - - - - - - - - li - - - - - - - - - - - se - - - - - - - - - - - nä
6
kai - - - - - - - - - - - ho - - - - - - - - - - mie - - - - - - - - - - - li - - - - - - - -
3 (2)
kai-homie - - - - - - li - se - nä, kai-homie-li - - se - nä haaveil - - la.
haa - veil - la.
[haa - - - - - - - - - veil - - - - - - - - - la.]
3
se - - - - - - - - - - - nä haa - - - - - - - - veil - - - - - - - - - la.


17, d.
c. f.
Las - - - - ke huomi-sek-si, las - - - - ke, las - - - - ke,
Las - - - - ke huomi-sek-si, las - - - - - ke,
Las - - - - - - - - - ke huo - - - - - - - mi - - - - - -
huo - - - - - - - - - - - - mi-sek-si, las - - - - ke huomi-seksi,
las - - - - ke huo - - - - - - - - - - - - mi-sek-si, las - - - - ke
sek - - - - - - - - - - - si maan
huo - - - - - - - - - - - mi-sek-si maan pin - - - - - - ta - a - - - - - la!
huomisek-si maan pin - - - - - - - ta-, pin - - - - - - ta - a - - - - - la!
pin - ta - - - - - - - - - - - a - - - - - - - - - - - la!
[ta - - - - - - - - - - - a - - - - - - - - - - - la!]
(1)
(1)

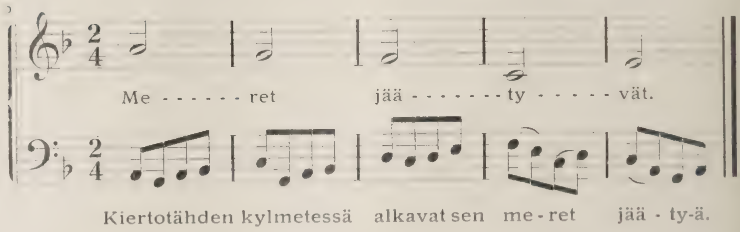
18, a.

c. f.



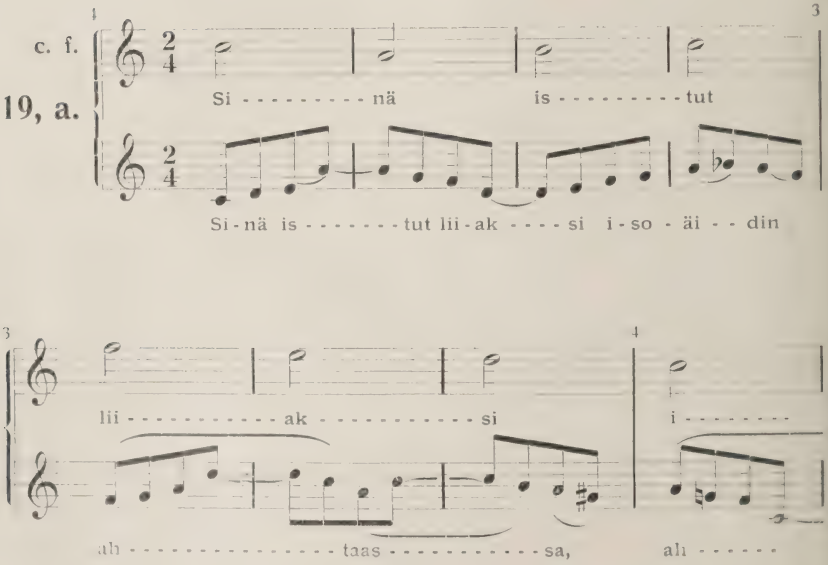
18, b.

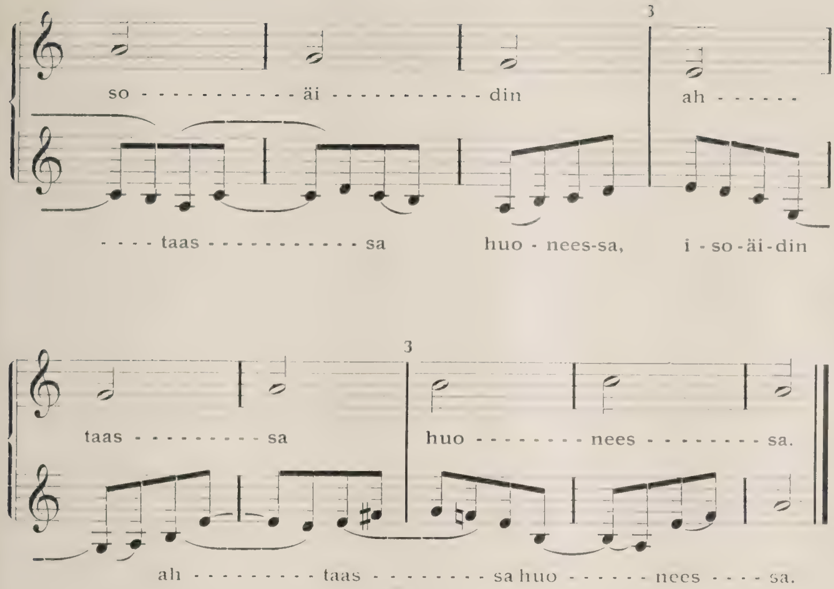
c. f.



19, a.

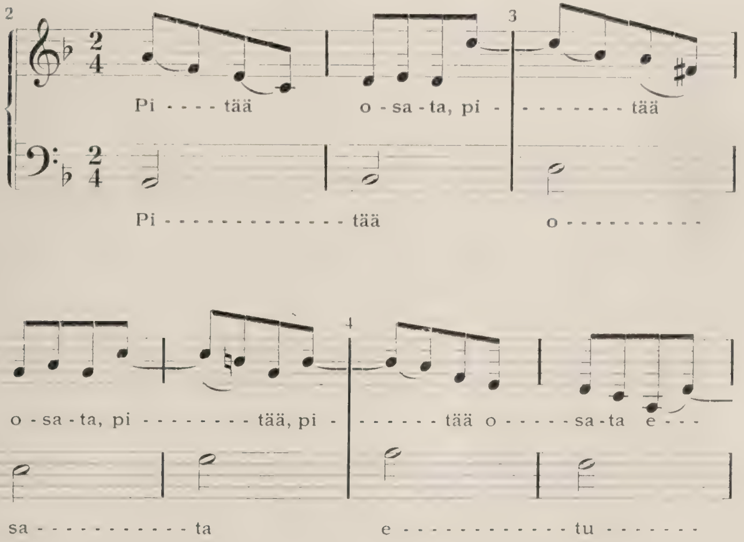
c. f.

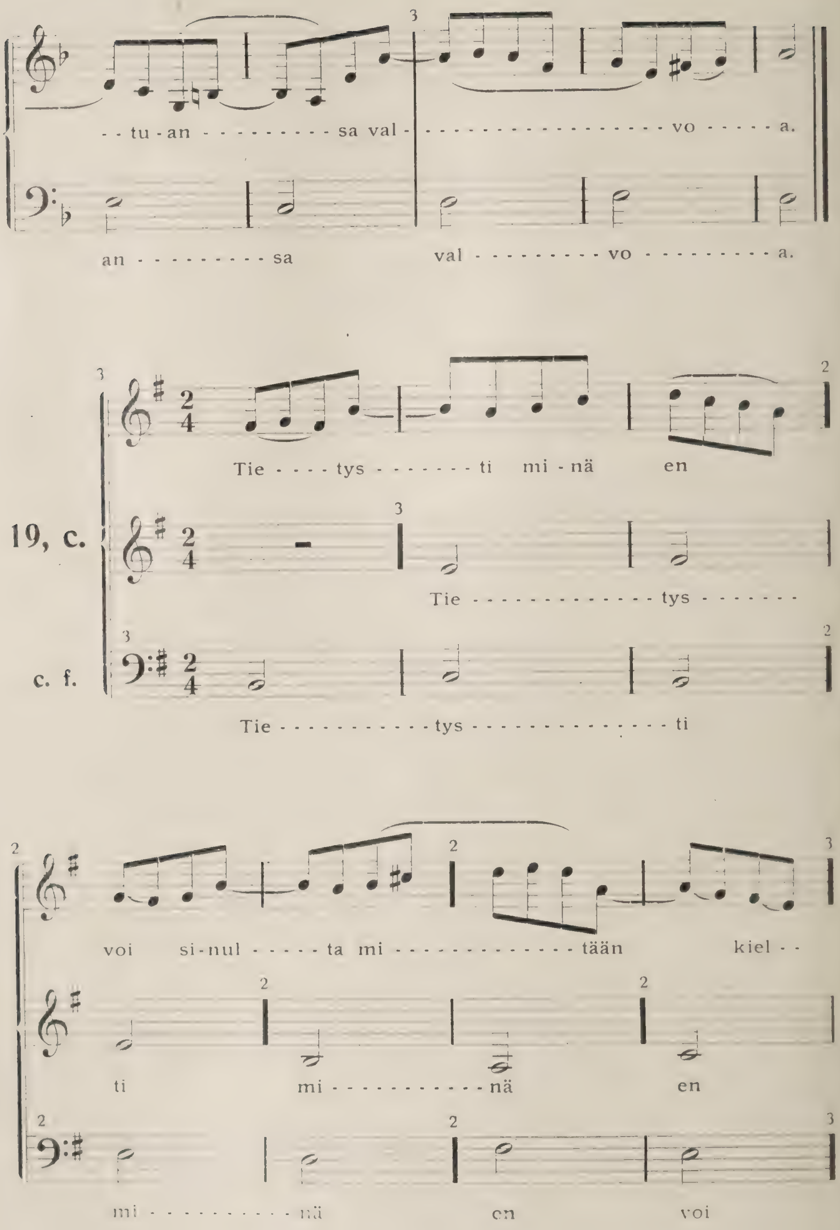


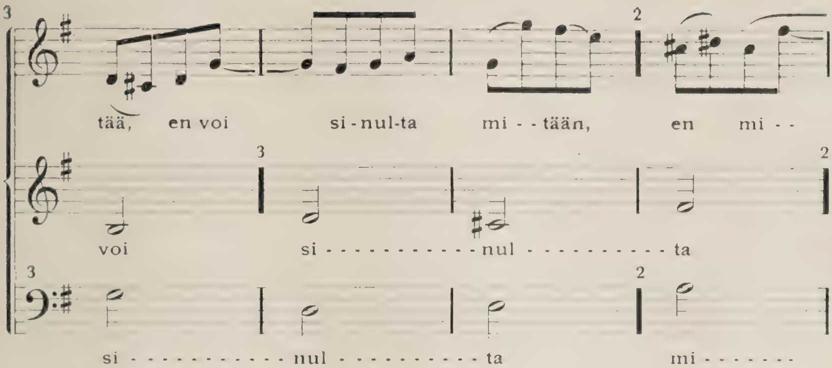

so - - - - - - - - - - - äi - - - - - - - - - - - din
ah - - - - - -
- - - - taas - - - - - - - - - - - - sa
huo - nees-sa,
i - so - äi - din
taas - - - - - - - - - - sa
huo - - - - - - - - nees - - - - - - - - sa.
ah - - - - - - - - - taas - - - - - - - - sa huo - - - - - - nees - - - - sa.

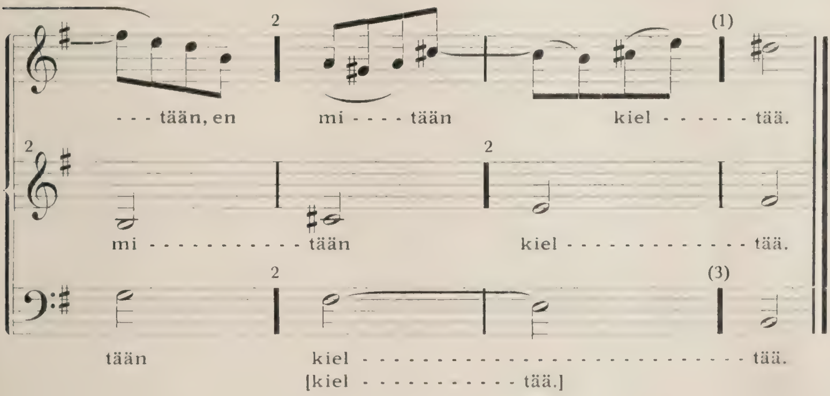
19, b.

c. f.

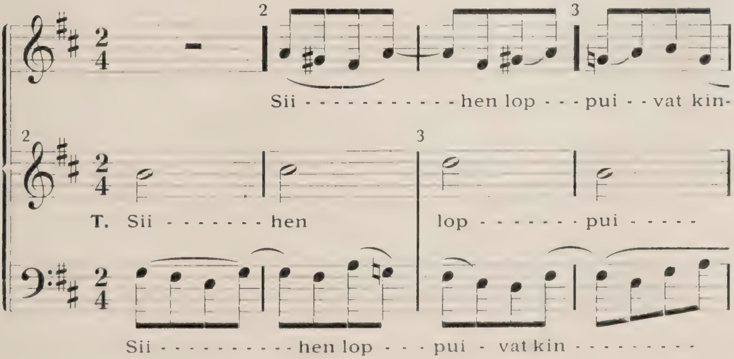

Pi - - - - tää
o - sa - ta, pi - - - - - - - - - tää
Pi - - - - - - - - - - - - - - tää
o - - - - - - - - - -
o - sa - ta, pi - - - - - - - - tää, pi - - - - - - - tää o - - - - - sa - ta e - - -
sa - - - - - - - - - - - - ta
e - - - - - - - - - - - - - tu - - - - - - -

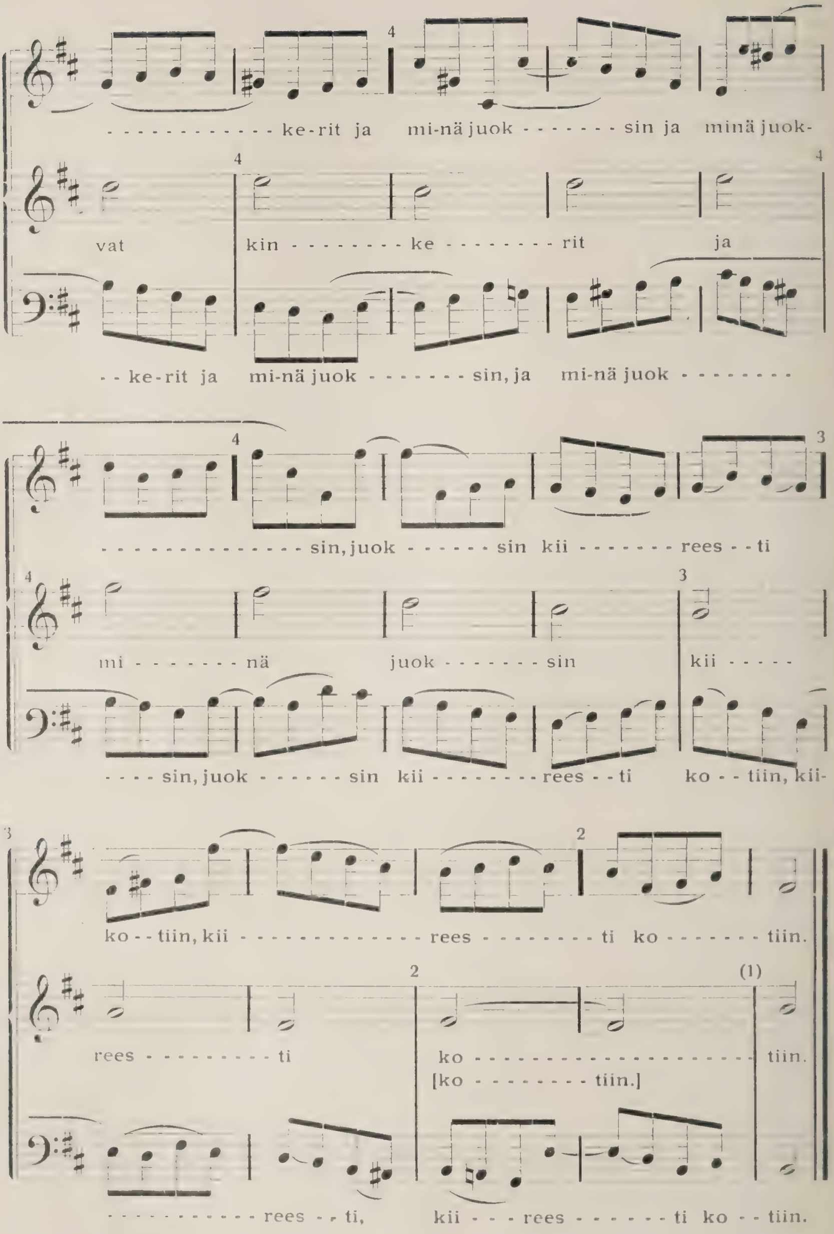

- - tu - an - - - - - - - - - sa val - - - - - - - - - - - - - - - - - - - vo - - - - - a.
an - - - - - - - - - - sa val - - - - - - - - - - vo - - - - - - - - - - a.
19, c.
c. f.
Tie - - - - tys - - - - - - - ti mi - nä en
Tie - - - - - - - - - - - - - tys - - - - - - -
Tie - - - - - - - - - - - - tys - - - - - - - - - - - - - - - ti
voi si-nul - - - - - ta mi - - - - - - - - - - - - - tään kiel - -
ti mi - - - - - - - - - - - - nä en
mi - - - - - - - - - - - nä en voi

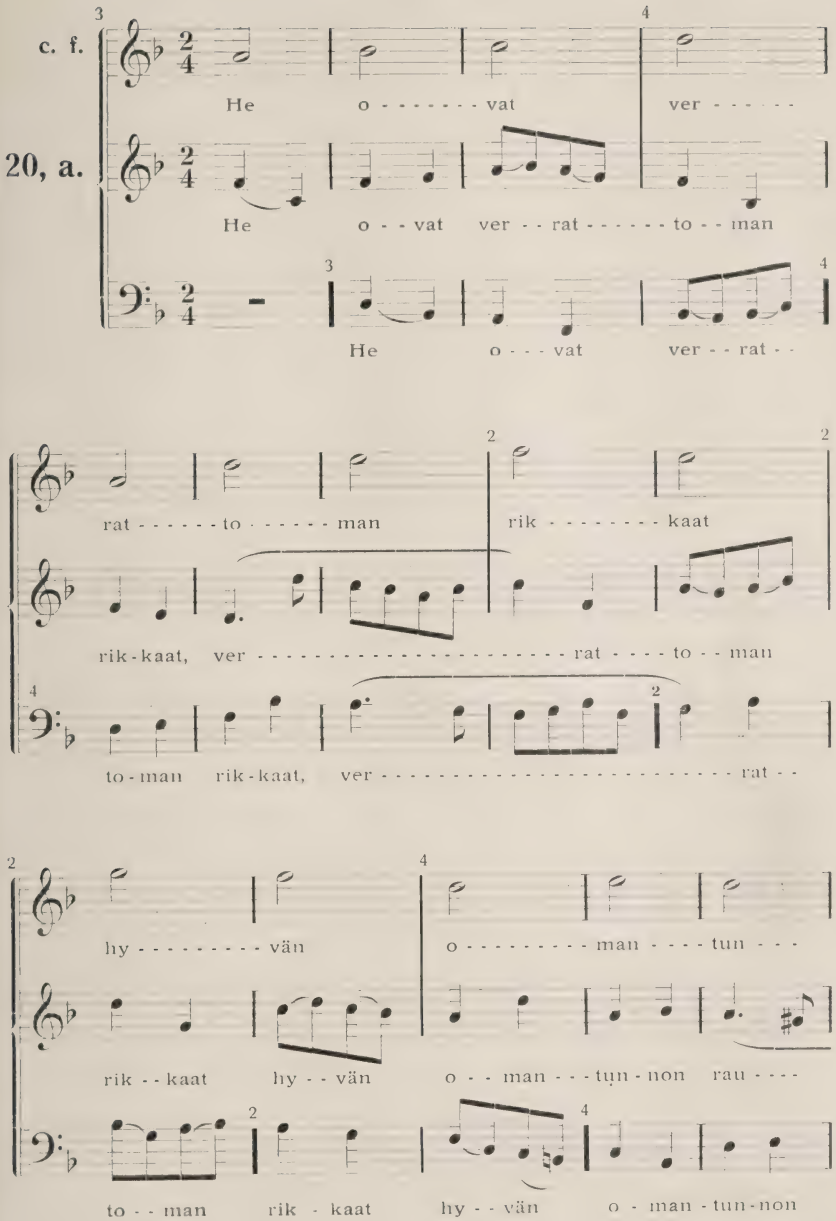

tää, en voi si-nul-ta mi - - tään, en mi - -
voi si - - - - - - - - - - - nul - - - - - - - - - - ta
si - - - - - - - - - - - - nul - - - - - - - - - - ta mi - - - - - - -

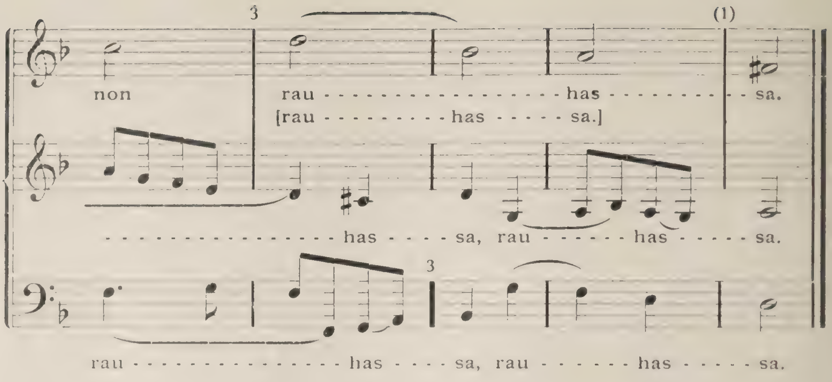

- - - tään, en mi - - - - tään kiel - - - - - - tää.
mi - - - - - - - - - - - - tään kiel - - - - - - - - - - - - - tää.
tään kiel - tää.
[kiel - - - - - - - - - - - - tää.]

19, d.
c. f.

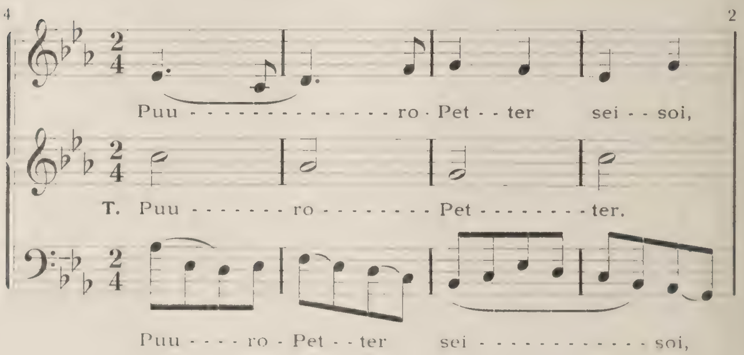

Sii - - - - - - - - - - - - hen lop - - - pui - - vat kin-
T. Sii - - - - - - - hen lop - - - - - - - pui - - - - -
Sii - - - - - - - - - - - hen lop - - - pui - vat kin - - - - - - - - -

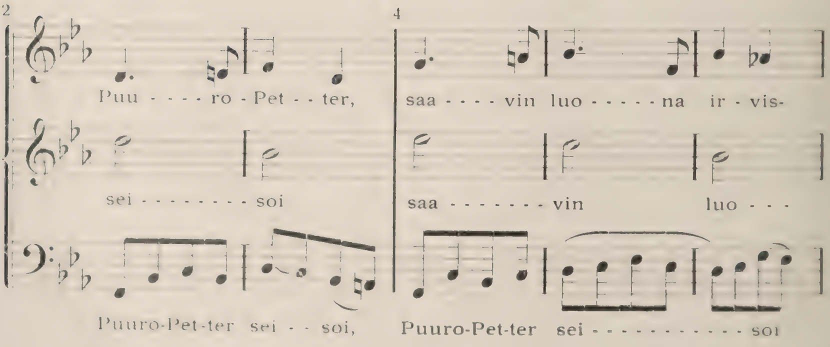

- - - - - - - - - - - - ke-rit ja mi-nä juok - - - - - - - sin ja minä juok-
4
vat kin - - - - - - - - ke - - - - - - - - rit ja
- - ke-rit ja mi-nä juok - - - - - - - sin, ja mi-nä juok - - - - - - - -
4
- - - - - - - - - - - - - - sin, juok - - - - - - sin kii - - - - - - - rees - - ti
3
4
mi - - - - - - - - nä juok - - - - - - - sin kii - - - - -
3
- - - - sin, juok - - - - - - sin kii - - - - - - - - rees - - ti ko - - tiin, kii-
3
2
ko - - tiin, kii - - - - - - - - - - - - - rees - - - - - - - - - ti ko - - - - - - - tiin.
2
(1)
rees - - - - - - - - - - ti ko - tiin.
[ko - - - - - - - - - tiin.]
- - - - - - - - - - - - - rees - - ti, kii - - - rees - - - - - - - ti ko - - tiin.

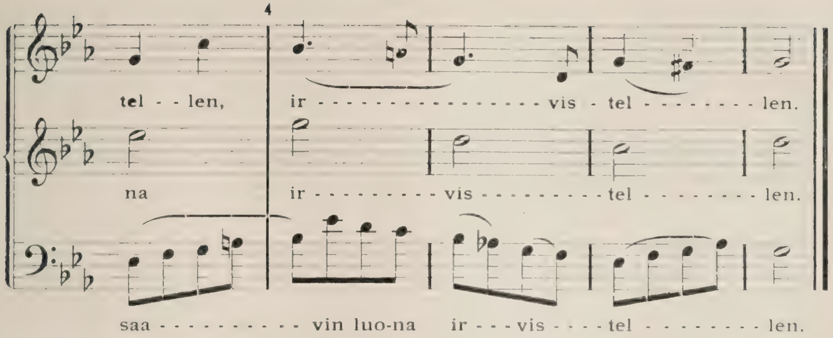

c. f.
20, a.
He o - - - - - - - vat ver - - - - - -
He o - - vat ver - - rat - - - - - - to - - man
He o - - - vat ver - - rat - -
rat - - - - - - to - - - - - - man rik - - - - - - - - kaat
rik-kaat, ver - rat - - - - to - - man
to-man rik-kaat, ver - rat - -
hy - - - - - - - - - vän o - - - - - - - - - man - - - - tun - - -
rik - - kaat hy - - vän o - - man - - - tun - non rau - - - -
to - - man rik - kaat hy - - vän o - man - tun-non


3
(1)
non rau - - - - - - - - - - - - - - - - - has - - - - - - - - - - sa.
[rau - - - - - - - - - - has - - - - - sa.]
- - - - - - - - - - - - - - - - - has - - - - sa, rau - - - - - - has - - - - - sa.
3
rau - - - - - - - - - - - - - - - has - - - - sa, rau - - - - - - has - - - - - sa.

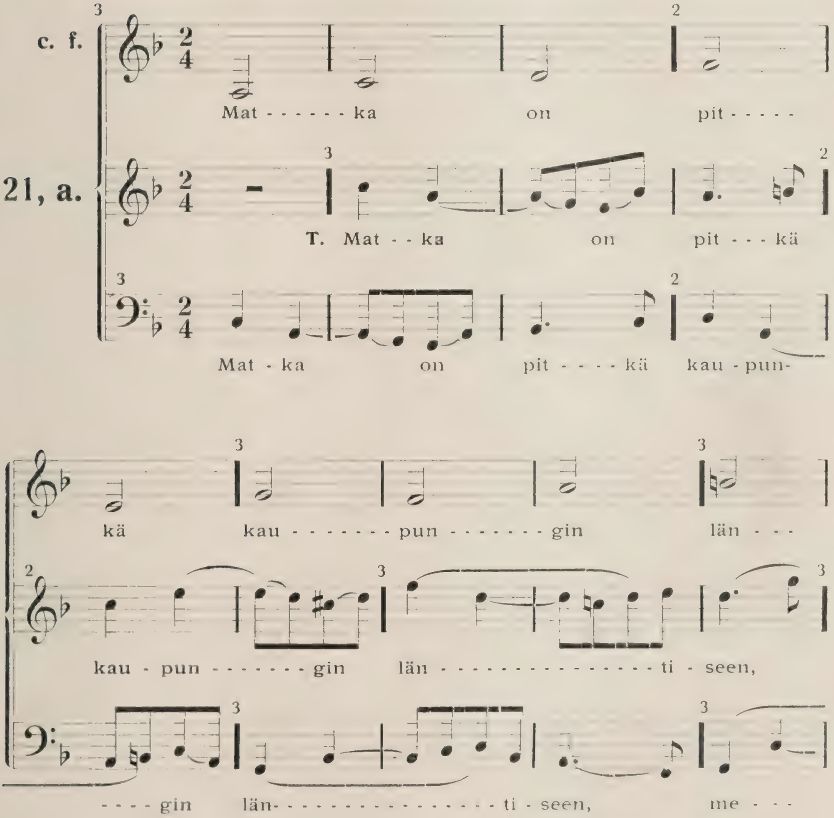
20, b.

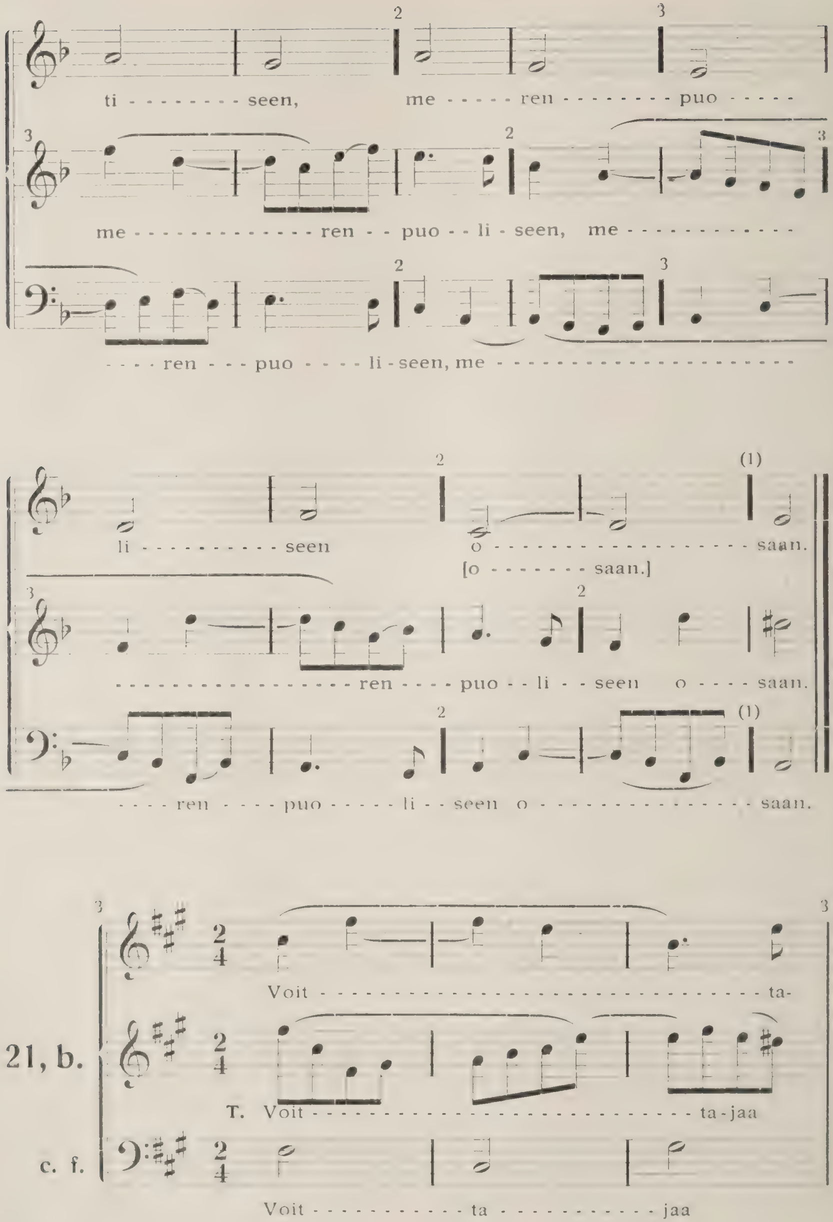

4
2
2/4
Puu - - - - - - - - - - - - - - - ro - Pet - - ter sei - - soi,
T. Puu - - - - - - - ro - - - - - - - - Pet - - - - - - - - ter.
Puu - - - - ro - Pet - - ter sei - - - - - - - - - - - - soi,

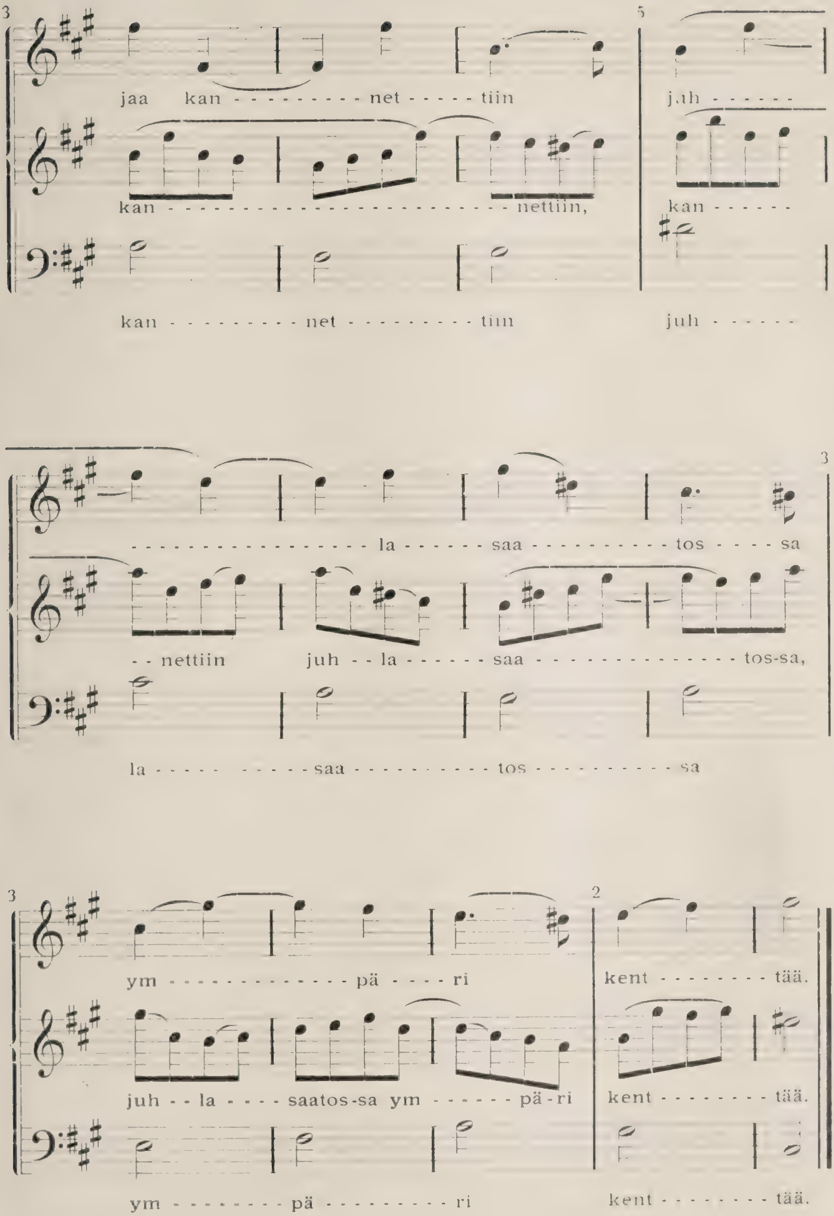

2
4
Puu - - - - ro - Pet - - ter, saa - - - - vin luo - - - - - na ir - vis-
sei - - - - - - - - soi saa - - - - - - - vin luo - - -
Puuro-Pet-ter sei - - soi, Puuro-Pet-ter sei - - - - - - - - - - - soi


4
tel - - len, ir - - - - - - - - - - - - - - - vis - tel - - - - - - - - len.
na ir - - - - - - - - - vis - - - - - - - - - tel - - - - - - - - len.
saa - - - - - - - - - - - vin luo-na ir - - - vis - - - - tel - - - - - - - - len.

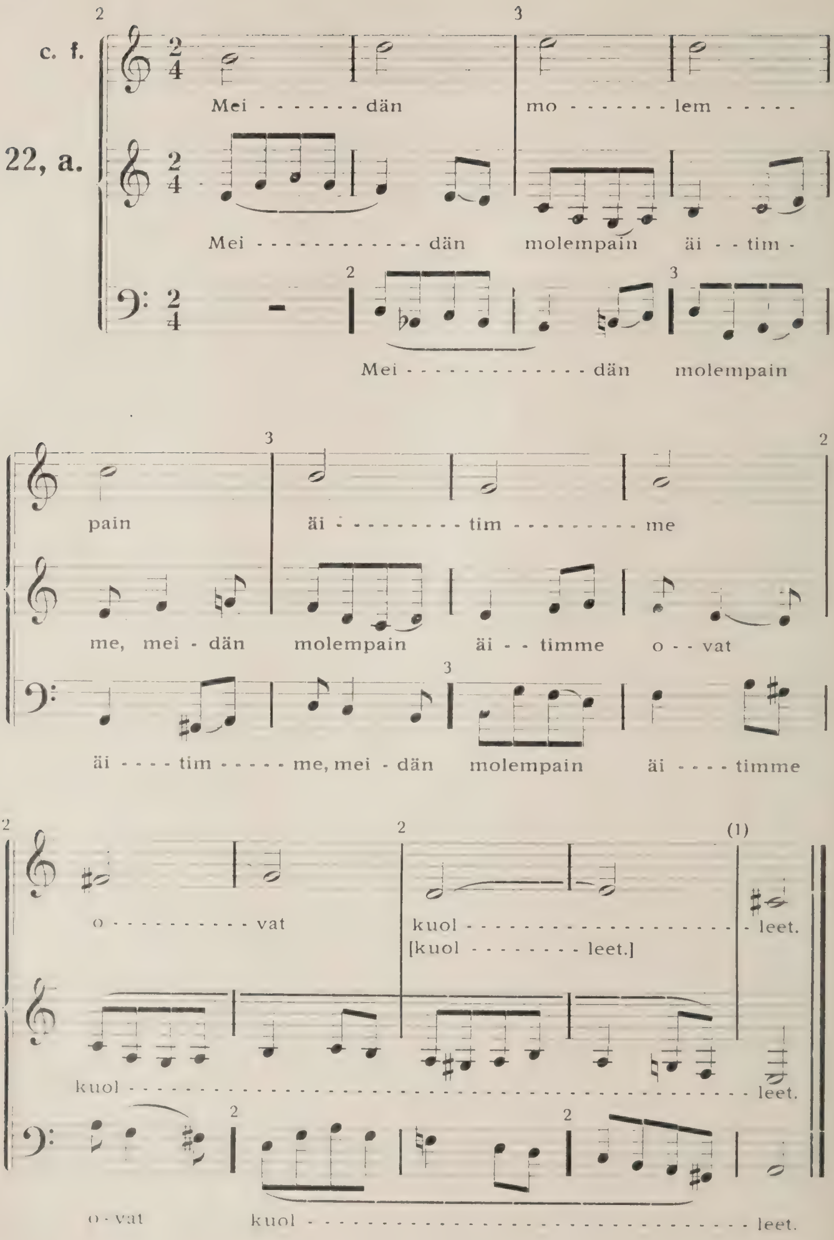
21, a.

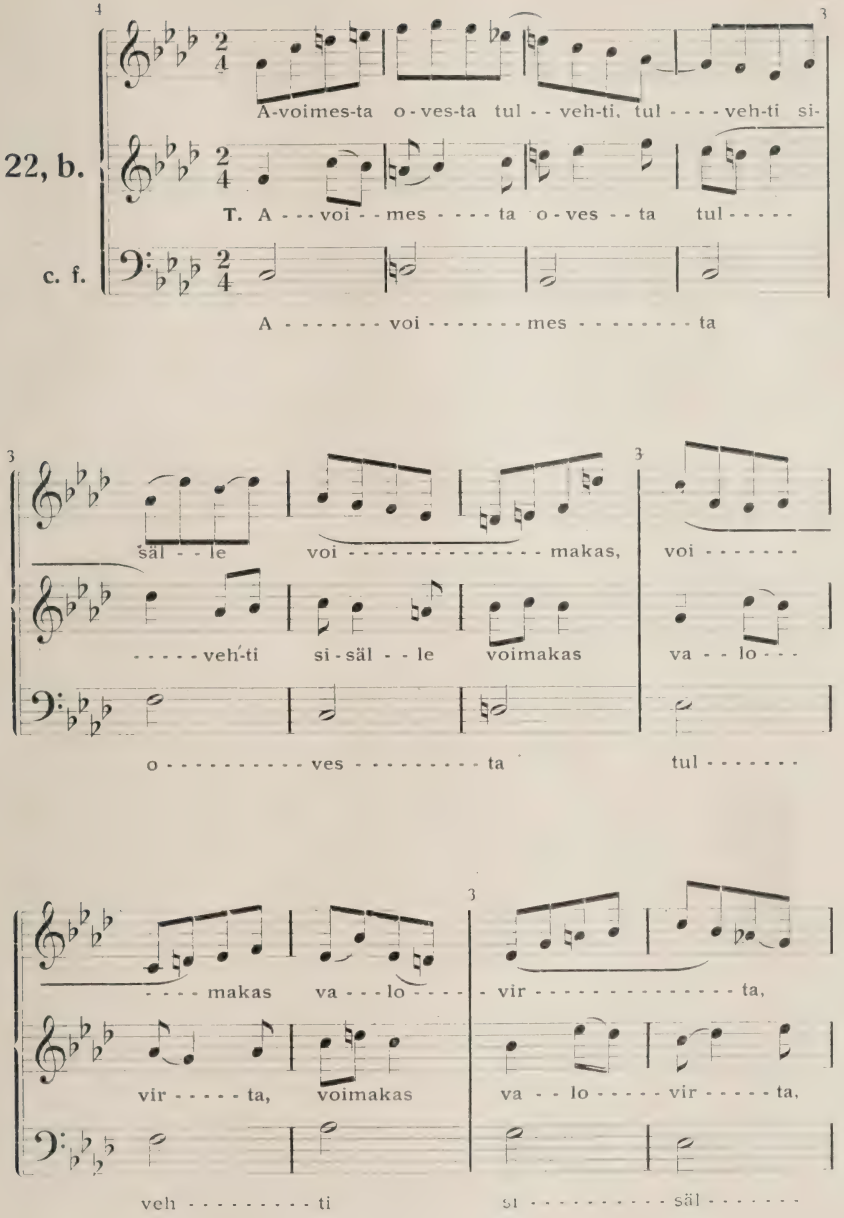

c. f.
Mat - - - - - - ka on pit - - - - -
T. Mat - - ka on pit - - - kä
Mat - ka on pit - - - - kä kau - pun-
kä kau - - - - - - - pun - - - - - - - gin län - - -
kau - pun - - - - - - - gin län - - - - - - - - - - - - - - - - ti - seen,
- - - - gin län- - - - - - - - - - - - - - - - - - ti - seen, me - - -

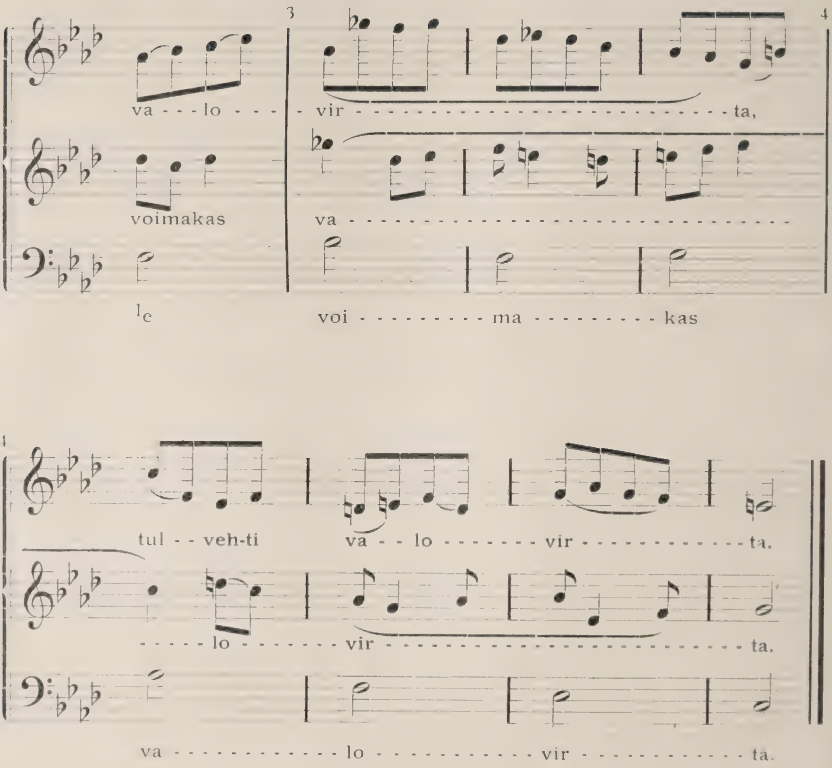

ti - - - - - - - - seen, me - - - - - ren - - - - - - - - puo - - - - -
me - - - - - - - - - - - - - - ren - - puo - - li - seen, me - - - - - - - - - - - - -
- - - - ren - - - puo - - - - li - seen, me -
li - - - - - - - - - - - seen o - - - - - - - - - - - - - - - - - - - saan.
[o - - - - - - - saan.]
- - - - - - - - - - - - - - - - - ren - - - - puo - - li - - seen o - - - - saan.
- - - - ren - - - - puo - - - - - li - - seen o - - - - - - - - - - - - - - - - saan.
21, b.
Voit - ta-
T. Voit - ta - jaa
c. f.
Voit - - - - - - - - - - - - ta - - - - - - - - - - - - jaa


3
jaa kan - - - - - - - - - - net - - - - - tiin
kan - nettiin,
kan - - - - - - - - - - net - - - - - - - - - tiin
5
juh - - - - - -
kan - - - - - -
juh - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - la - - - - - - saa - - - - - - - - - - - tos - - - - sa
- - nettiin juh - - la - - - - - - saa - - - - - - - - - - - - - - tos-sa,
la - - - - - - - - - - saa - - - - - - - - - - - tos - - - - - - - - - - - sa
3
3
ym - - - - - - - - - - - - - - - pä - - - - ri
juh - - la - - - - saatos-sa ym - - - - - - pä-ri
ym - - - - - - - - pä - - - - - - - - - - ri
2
kent - - - - - - - - tää.
kent - - - - - - - - tää.
kent - - - - - - - - tää.

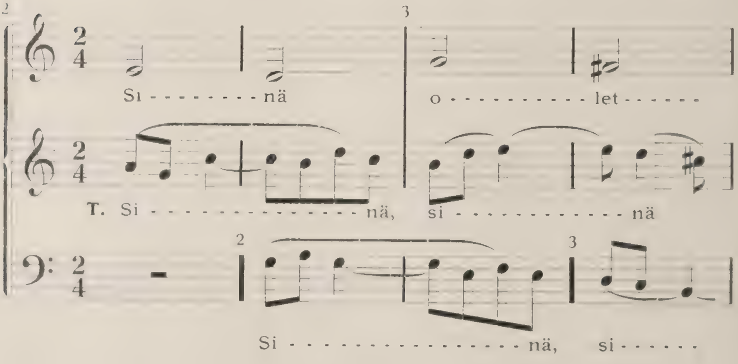
22, a.

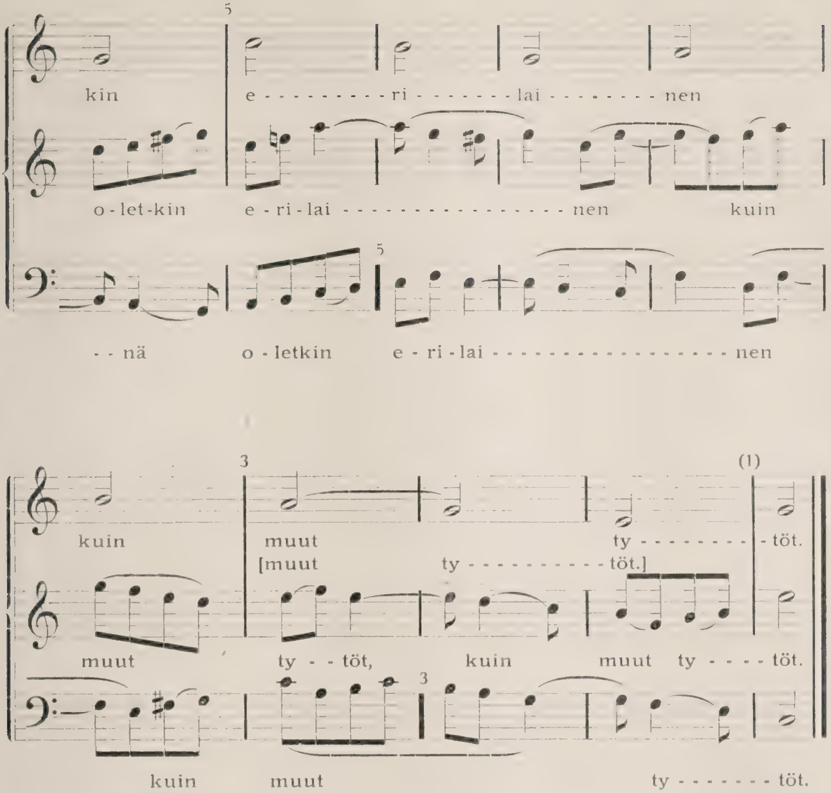

c. f.
Mei - - - - - - - dän
mo - - - - - - - lem - - - - -
Mei - - - - - - - - - - - - dän
molempain
äi - - tim -
Mei - - - - - - - - - - - - - dän
molempain
pain
äi - - - - - - - - - tim - - - - - - - - - me
me, mei - dän
molempain
äi - - timme
o - - vat
äi - - - - tim - - - - - me, mei - dän
molempain
äi - - - - timme
o - - - - - - - - - - - vat
kuol - leet.
[kuol - - - - - - - - leet.]
kuol - leet.
o - vat
kuol - leet.


22, b.
T.
c. f.
A-voimes-ta o-ves-ta tul - - veh-ti, tul - - - - veh-ti si-
T. A - - - voi - - mes - - - - ta o - ves - - ta tul - - - - -
A - - - - - - - voi - - - - - - - mes - - - - - - - - - ta
säl - - le voi - - - - - - - - - - - - - - makas, voi - - - - - - -
- - - - - veh-ti si - säl - - le voimakas va - - lo - - -
o - - - - - - - - - - - ves - - - - - - - - - - ta tul - - - - - - -
- - - - makas va - - - lo - - - - - vir - - - - - - - - - - - - - - - ta,
vir - - - - - ta, voimakas va - - lo - - - - - vir - - - - - ta,
veh - - - - - - - - - ti si - - - - - - - - - - säl - - - - - - -

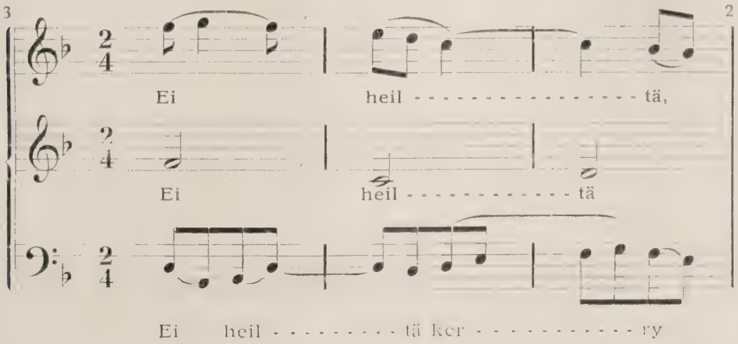

va - - - lo - - - - vir - ta,
voimakas
va -
le
voi - - - - - - - - - ma - - - - - - - - - kas
tul - - veh-ti
va - - lo - - - - - - - vir - - - - - - - - - - - - ta.
- - - - - lo - - - - - - - - vir - ta.
va - - - - - - - - - - - - - lo - - - - - - - - - - - - vir - - - - - - - - - - - - ta.

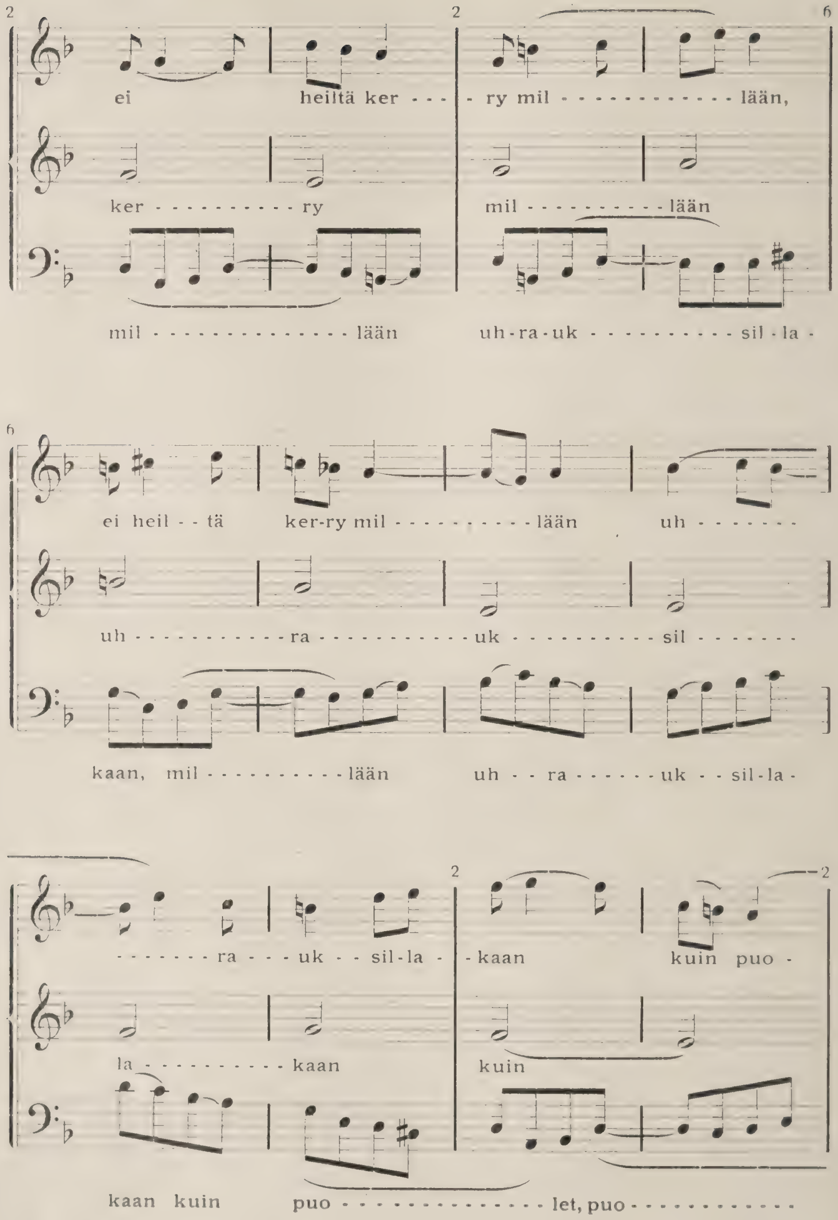
23, a.

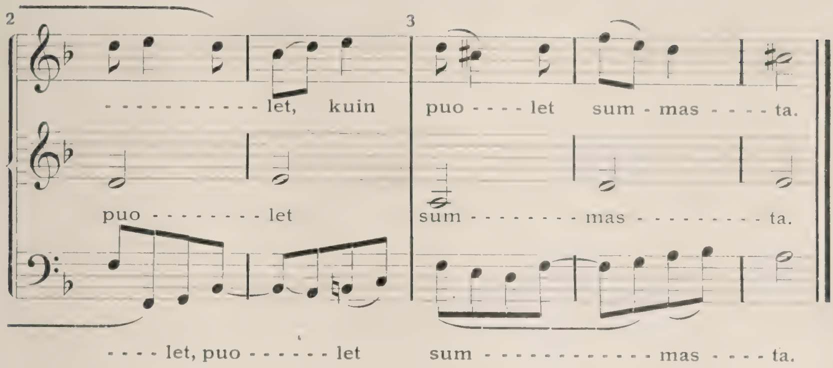

c. f.
Si - - - - - - - - - nä
o - - - - - - - - - - - let - - - - - -
T. Si - - - - - - - - - - - - - - - nä,
si - - - - - - - - - - - - - - nä
Si - - - - - - - - - - - - - - - - - - - nä,
si - - - - - -


kin
e - ri - lai - nen
o - let - kin
e - ri - lai - nen
kuin
- - nä
o - letkin
e - ri - lai - nen
kuin
muut
ty - töt.
[muut
ty - töt.]
muut
ty - - töt,
kuin
muut
ty - - - - töt.
kuin
muut
ty - töt.

23, b.
c. f.

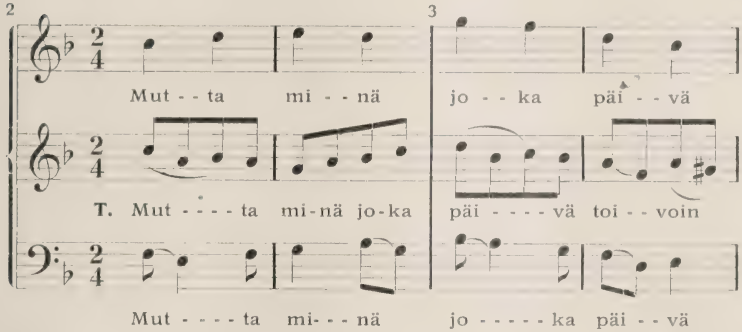

Ei
heil - tä,
Ei
heil - tä
Ei
heil - tä ker - ry

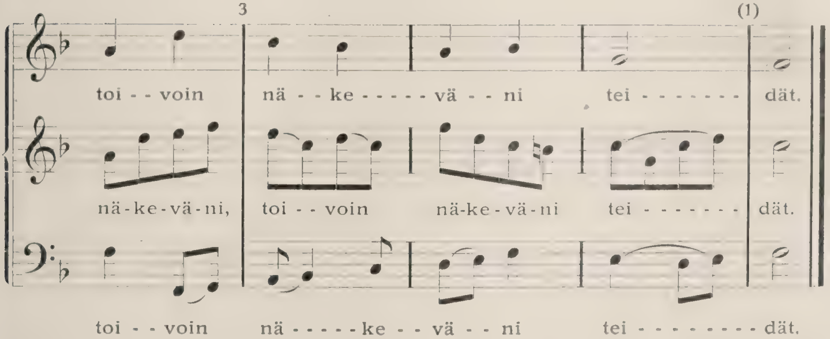

2
2
6
ei heiltä ker - - - - ry mil - - - - - - - - - - - - lään,
ker - - - - - - - - - - ry
mil - - - - - - - - - - lään
mil - - - - - - - - - - - - - - lään
uh - ra - uk - - - - - - - - - - sil - la -
6
ei heil - - tä ker-ry mil - - - - - - - - - - lään uh - - - - - - -
uh - - - - - - - - - - - - ra - - - - - - - - - - - - uk - - - - - - - - - - sil - - - - - - -
kaan, mil - - - - - - - - - - lään uh - - ra - - - - - - uk - - sil - la -
2
2
- - - - - - - ra - - - uk - - sil - la - - kaan kuin puo -
la - - - - - - - - - - - kaan kuin
kaan kuin puo - - - - - - - - - - - - - - - let, puo - - - - - - - - - - - -


2
3
- - - - - - - - - - - let, kuin
puo - - - - let sum - mas - - - - ta.
puo - - - - - - - - let
sum - - - - - - - - mas - - - - - - - - - ta.
- - - - let, puo - - - - - - let
sum - - - - - - - - - - - - mas - - - - ta.

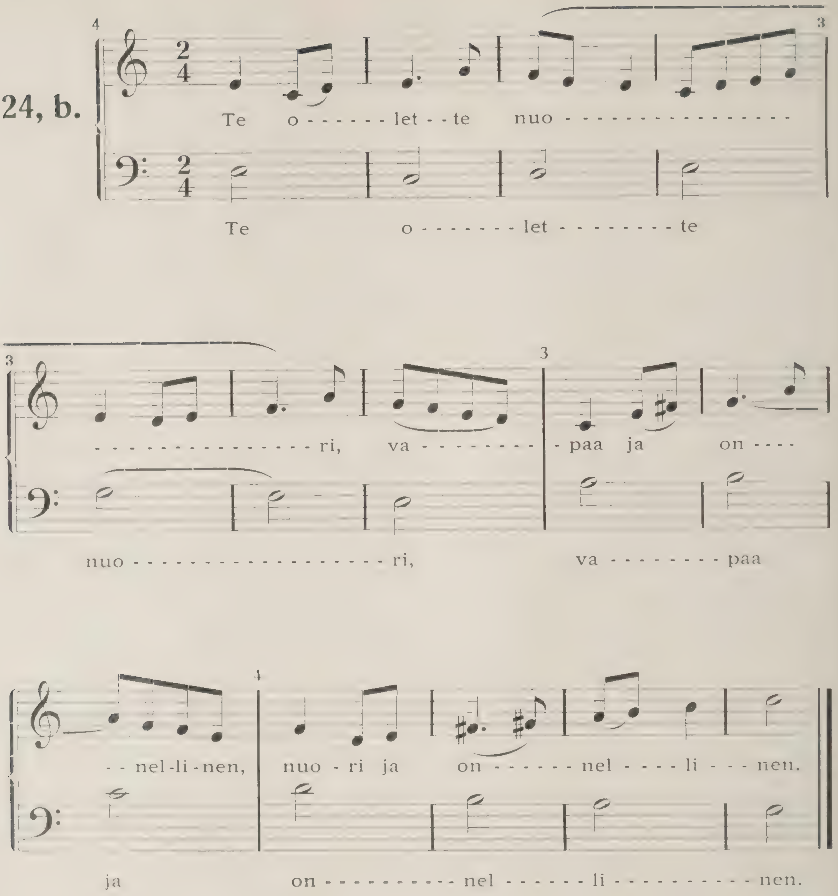
24, a.

c. f.

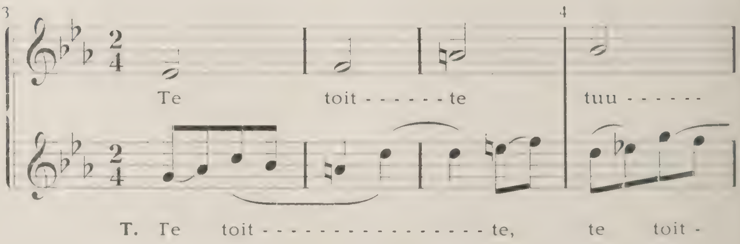

2
3
Mut - - ta mi - - nä
jo - - ka päi - - vä
T. Mut - - - - ta mi-nä jo-ka
päi - - - - vä toi - - voin
Mut - - - - ta mi- - - nä
jo - - - - - ka päi - - vä

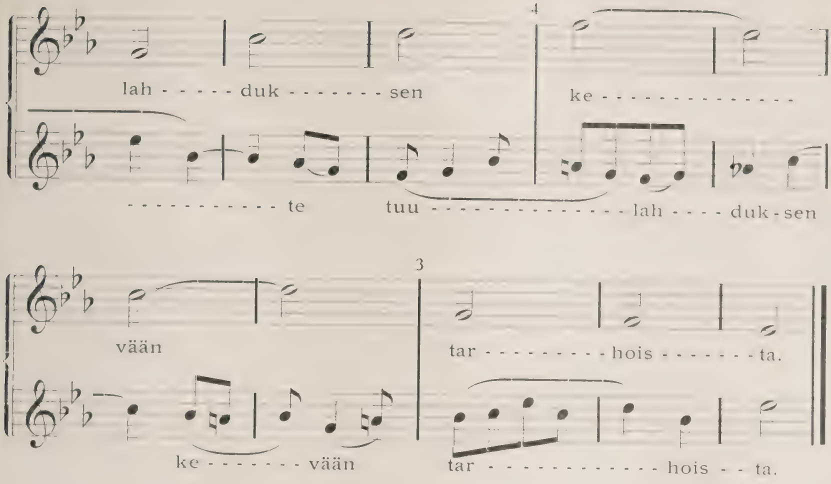

3
(1)
toi - - voin
nä - - ke - - - - - vä - - ni
tei - - - - - - - dät.
nä-ke-vä-ni,
toi - - voin
nä-ke-vä-ni
tei - - - - - - - dät.
toi - - voin
nä - - - - - ke - - vä - - ni
tei - - - - - - - - - dät.

24, b.

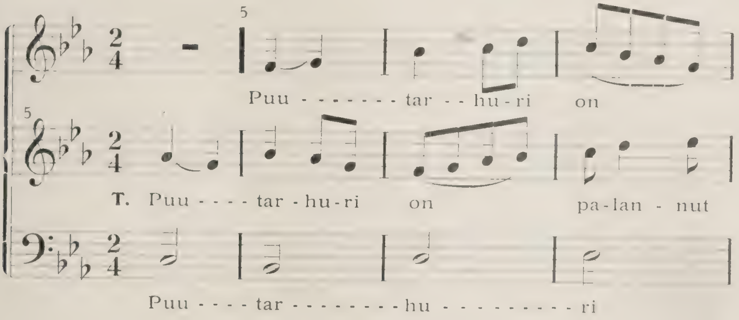

Te o - - - - - - let - - te nuo - - - - - - - - - - - - - - - - -
Te o - - - - - - - let - - - - - - - - te
- - - - - - - - - - - - - - - - ri, va - - - - - - - - paa ja on - - - -
nuo - - - - - - - - - - - - - - - - - - ri, va - - - - - - - - paa
- - nel - li - nen, nuo - ri ja on - - - - - - nel - - - - li - - - nen.
ja on - - - - - - - - - - nel - - - - - - li - - - - - - - - - - nen.

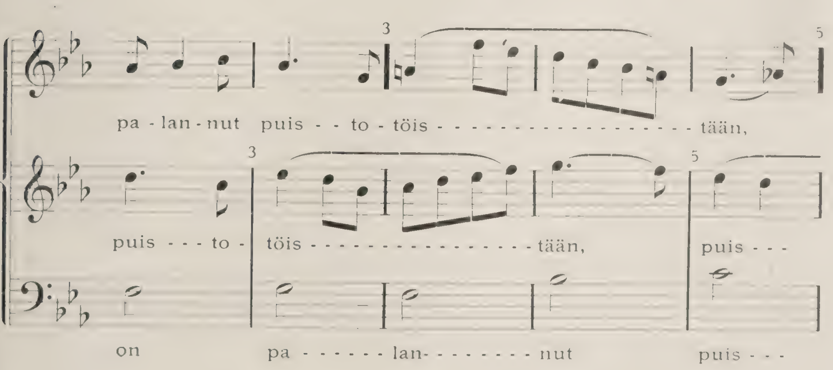
24, c.

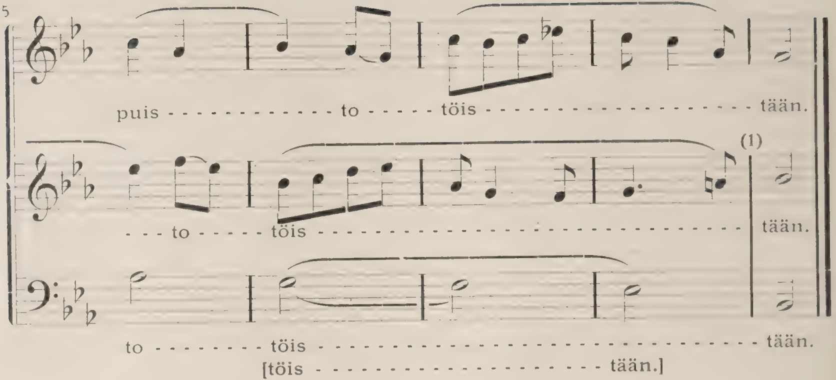

Te toit - - - - - - te tuu - - - - - -
T. Te toit - - - - - - - - - - - - - - - - - - te, te toit -


lah - - - - - duk - - - - - - - sen
ke - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - te tuu - - - - - - - - - - - - - - - lah - - - - duk - sen
vään
tar - - - - - - - - - hois - - - - - - - ta.
ke - - - - - - - vään
tar - - - - - - - - - - - - - hois - - ta.

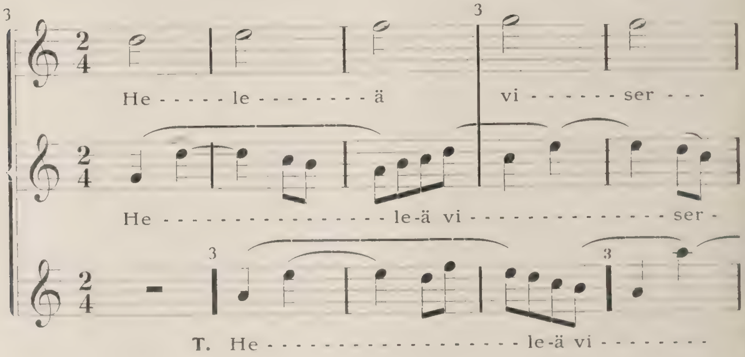
24, d.

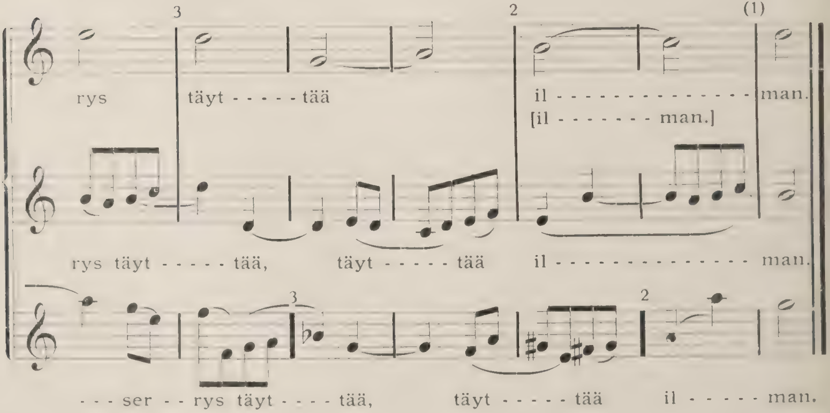

Puu - - - - - - - tar - - hu - ri on
T. Puu - - - - tar - hu - ri on pa - lan - nut
Puu - - - - tar - - - - - - - - hu - - - - - - - - - - ri


pa - lan - nut puis - - to - töis - - - - - - - - - - - - - - - - - - tään,
puis - - - to - töis - - - - - - - - - - - - - - - - - tään, puis - - -
on pa - - - - - - lan- - - - - - - - nut puis - - -

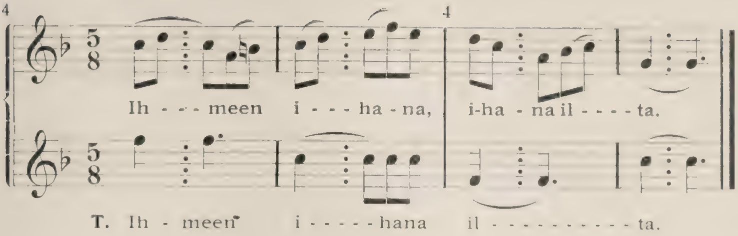

puis - - - - - - - - - - - - to - - - - - töis - - - - - - - - - - - - - - - - - - - tään.
- - - to - - - - - töis - tään.
to - - - - - - - - töis - tään.
[töis - tään.]

24, c.

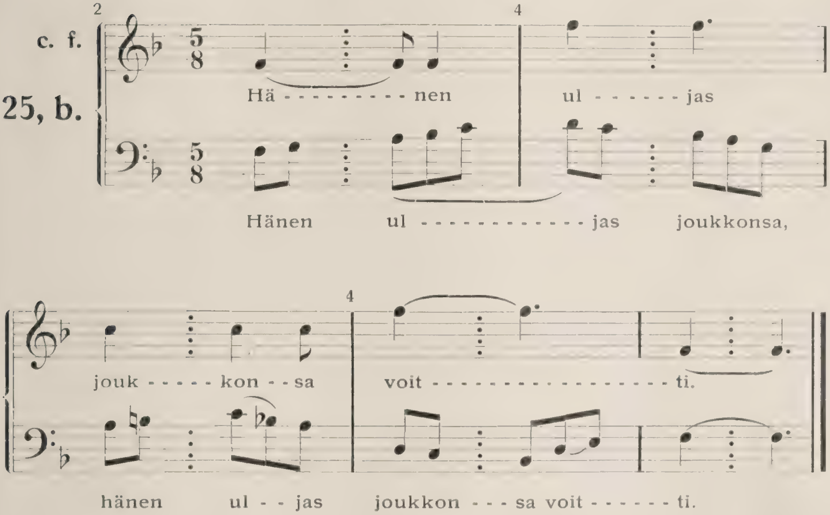

He - - - - - le - - - - - - - - ä vi - - - - - - ser - - -
He - - - - - - - - - - - - - - - - le-ä vi - - - - - - - - - - - - - - ser -
T. He - - - - - - - - - - - - - - - - - - le-ä vi - - - - - - - -


rys täyt - - - - - tää il - - - - - - - - - - - - - - man.
[il - - - - - - - man.]
rys täyt - - - - - tää, täyt - - - - - tää il - - - - - - - - - - - - - - man.
- - - ser - - rys täyt - - - - tää, täyt - - - - - tää il - - - - - man.

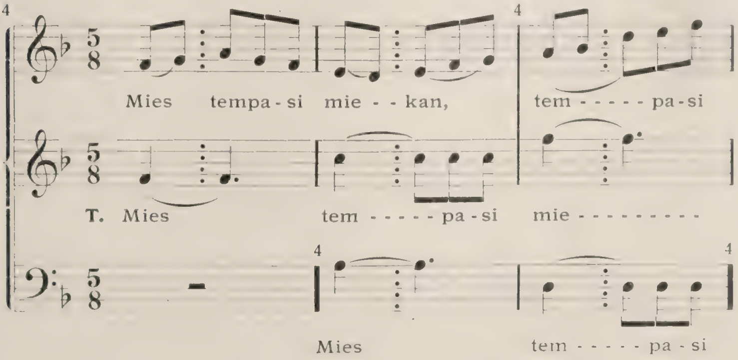
25, a.

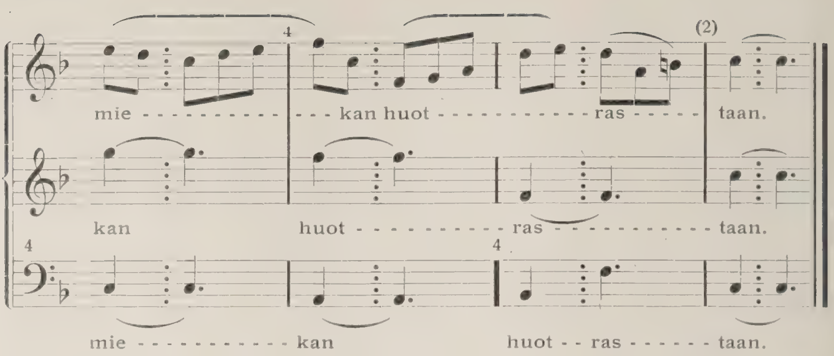

4
c. f.
Ih - - - meen i - - - ha - na, i-ha - na il - - - - ta.
T. Ih - meen i - - - - hana il - - - - - - - - - - ta.

25, b.


2
c. f.
Hä - - - - - - - - - - nen ul - - - - - - jas
Hänen ul - - - - - - - - - - - - jas joukkonsa,
jouk - - - - - kon - - sa voit - - - - - - - - - - - - - - - - - - ti.
hänen ul - - jas joukkon - - - sa voit - - - - - - ti.

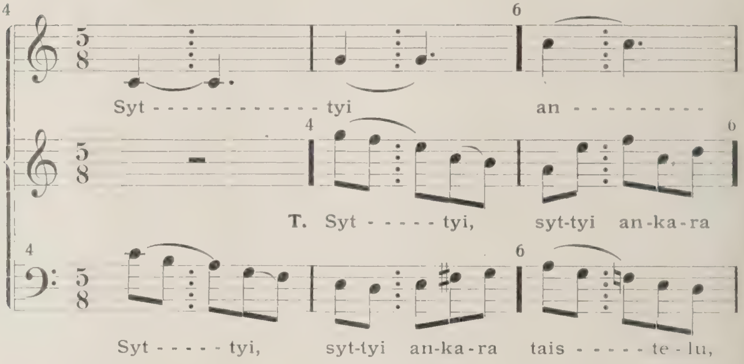
25, c.

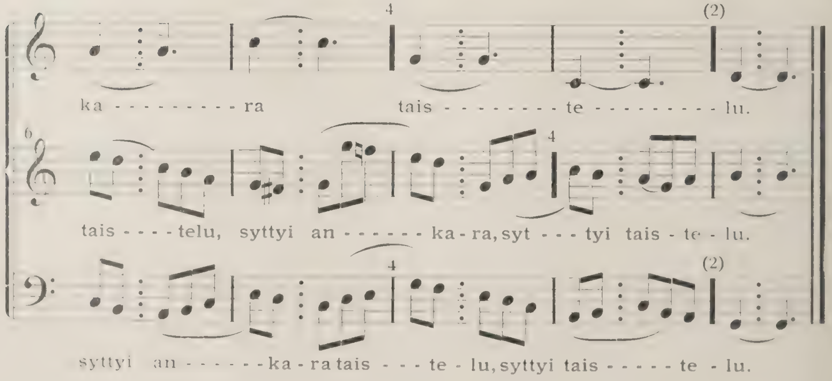

4
c. f.
Mies tempa - si mie - - kan, tem - - - - - pa - si
T. Mies tem - - - - - pa - si mie - - - - - - - - -
Mies tem - - - - - pa - si


mie - - - - - - - - - - - - kan huot - - - - - - - - - - - ras - - - - - taan.
kan huot - - - - - - - - - - ras - - - - - - - - - - - taan.
mie - - - - - - - - - - - kan huot - - ras - - - - - - taan.

c. f.

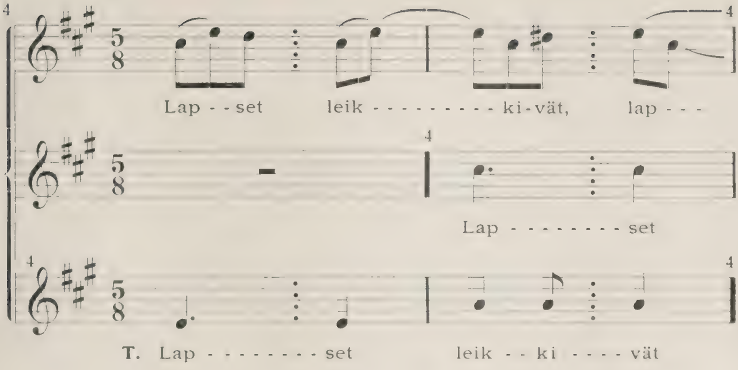
25, d.

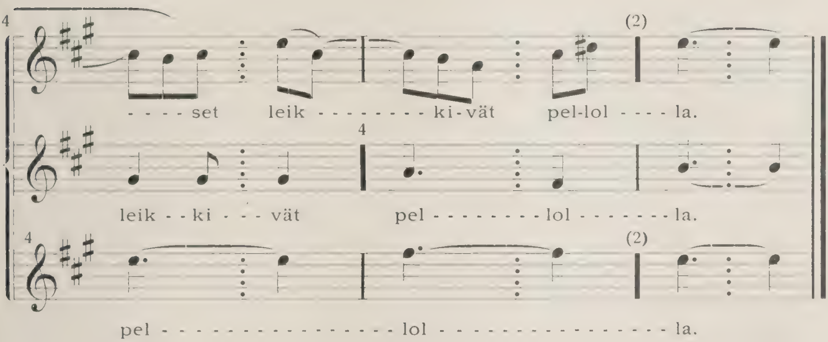

Syt - - - - - - - - - - - - tyi an - - - - - - - - -
T. Syt - - - - - tyi, syt-tyi an-ka-ra
Syt - - - - - tyi, syt-tyi an-ka-ra tais - - - - - te-lu,


ka - - - - - - - - - - ra tais - - - - - - - - te - - - - - - - - - lu.
tais - - - - telu, syttyi an - - - - - - ka-ra, syt - - - tyi tais - te - lu.
syttyi an - - - - - - ka-ra tais - - - te - lu, syttyi tais - - - - - te - lu.

26, a.

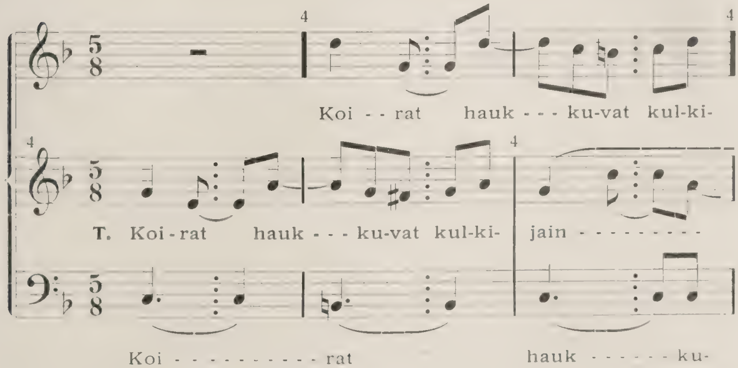
c. f.

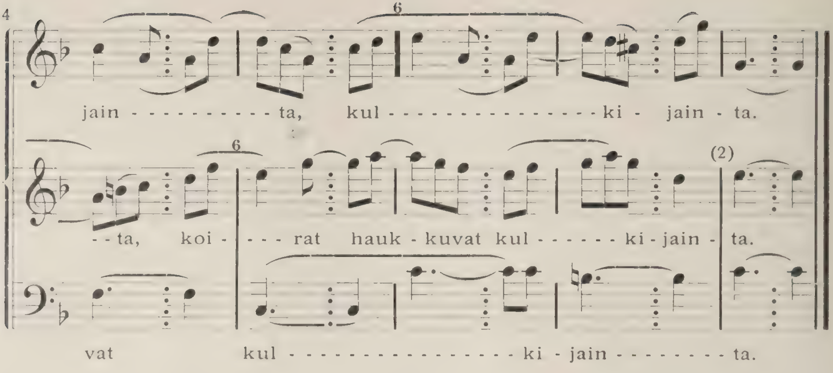

Lap - - set leik - - - - - - - - - ki-vät, lap - - -
Lap - - - - - - - - set
T. Lap - - - - - - - - set leik - - ki - - - - vät


(2)
- - - - set leik - - - - - - - - ki-vät pel-lol - - - - la.
leik - - ki - - - vät pel - - - - - - - - lol - - - - - - - la.
(2)
pel - - - - - - - - - - - - - - - - - lol - - - - - - - - - - - - - - - - - la.

26, b.

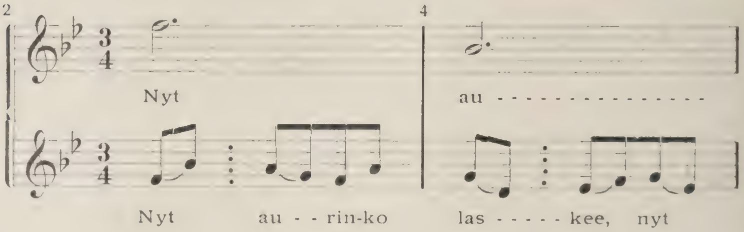
c. f.

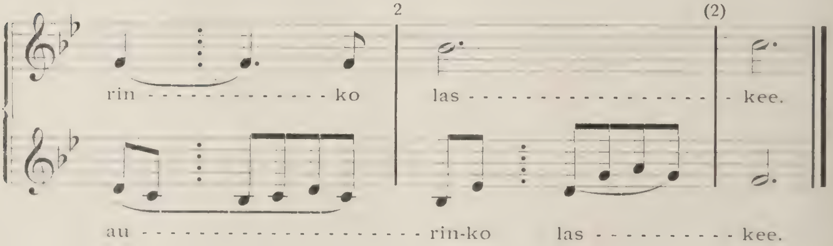

Koi - - rat hauk - - - ku-vat kul-ki-
T. Koi-rat hauk - - - ku-vat kul-ki- jain - - - - - - - - -
Koi - - - - - - - - - - - rat hauk - - - - - - ku-


4
6
jain - - - - - - - - - - ta, kul - - - - - - - - - - - - - - - - ki - jain - ta.
6
(2)
- - ta, koi - - - - rat hauk - kuvat kul - - - - - - ki - jain - ta.
vat kul - - - - - - - - - - - - - - - - ki - jain - - - - - - - - ta.

c. f.

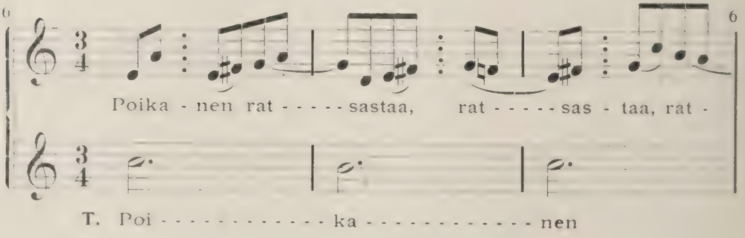
27, a.

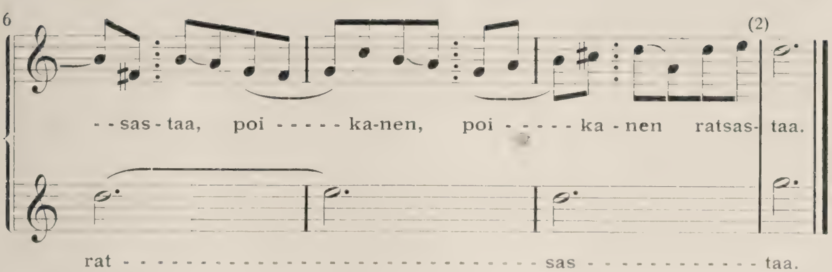

2
4
Nyt
au - - - - - - - - - - - - - - -
Nyt au - - rin-ko las - - - - - kee, nyt


2
(2)
rin - - - - - - - - - - - - - ko las - - - - - - - - - - - - - - - - - - kee.
au - rin-ko las - - - - - - - - - - - kee.

27, b.

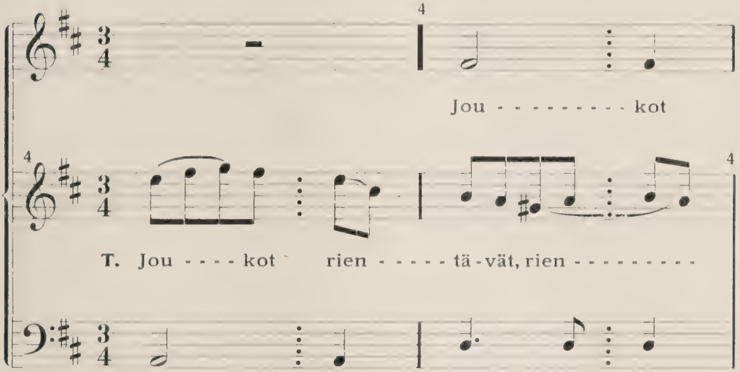
c. f.

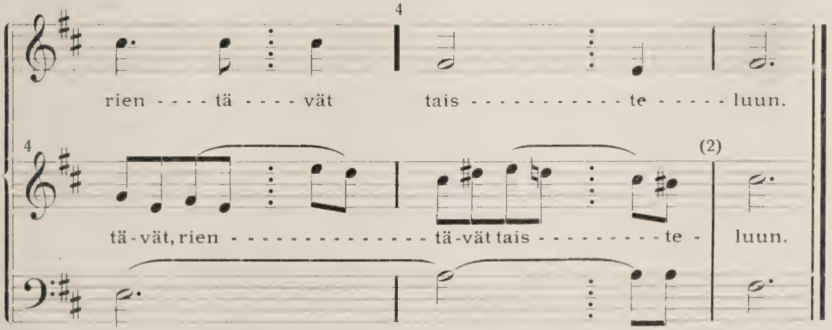

6
6
Poika - nen rat - - - - - sastaa, rat - - - - - sas - taa, rat -
T. Poi - - - - - - - - - - - - ka - - - - - - - - - - - - - nen


6
(2)
- - sas - taa, poi - - - - - ka-nen, poi - - - - - ka - nen ratsas- taa.
rat - sas - - - - - - - - - - - - taa.

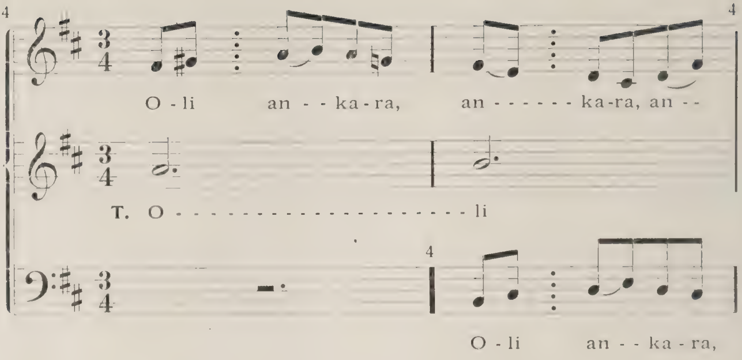
27, c.

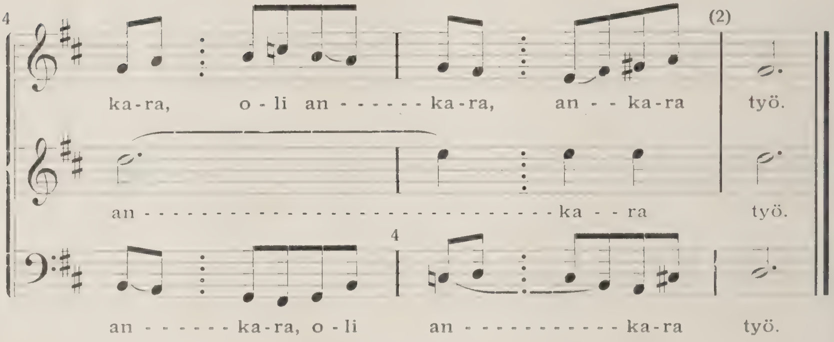
c. f.


4
Jou - - - - - - - - - kot
4
T. Jou - - - - kot rien - - - - - tä - vät, rien - - - - - - - - -
4
Jou - - - - - - - - - - - kot rien - - - - tä - - - vät


4
rien - - - - tä - - - - vät tais - - - - - - - - - - - te - - - - - luun.
4
(2)
tä - vät, rien - - - - - - - - - - - - - - tä - vät tais - - - - - - - - - te - luun.
tais - te - - - luun.

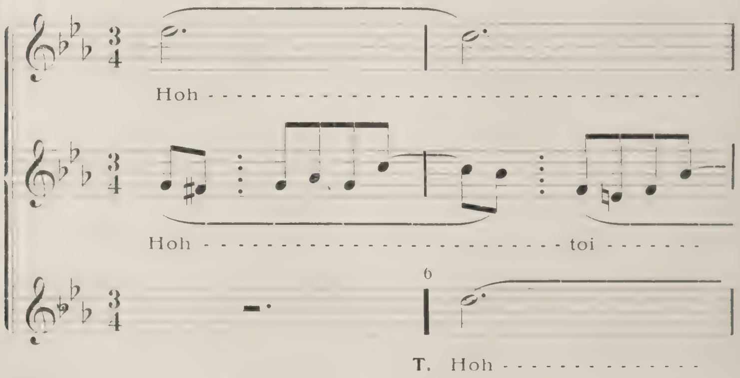
27, d.
c. f.

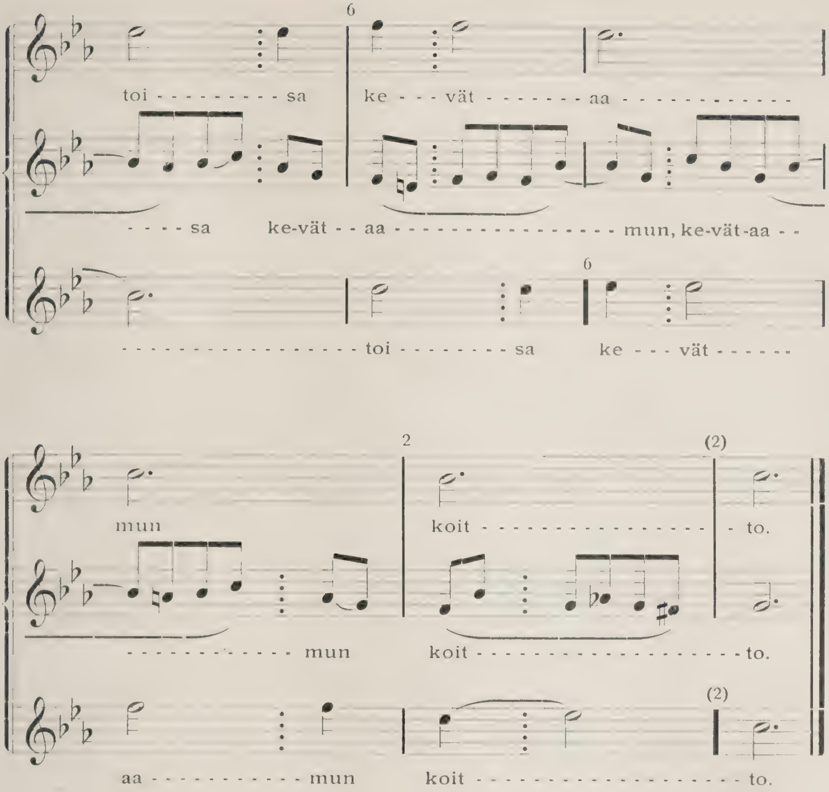

O - li an - - ka - ra, an - - - - - - ka-ra, an - -
T. O - li
O - li an - - ka - ra,


ka-ra, o - li an - - - - - - ka-ra, an - - ka-ra työ.
an - ka - - ra työ.
an - - - - - - ka-ra, o - li an - - - - - - - - - - - ka-ra työ.

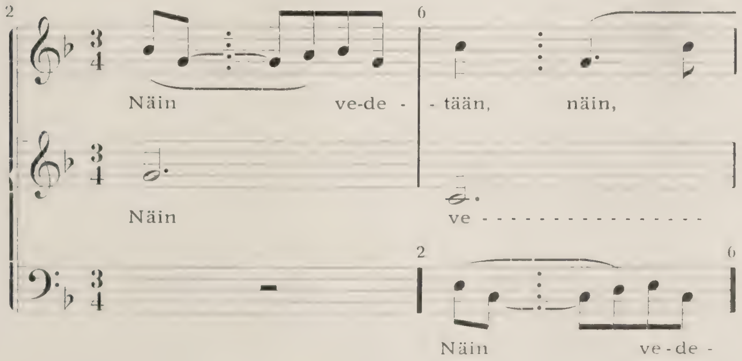
c. f.

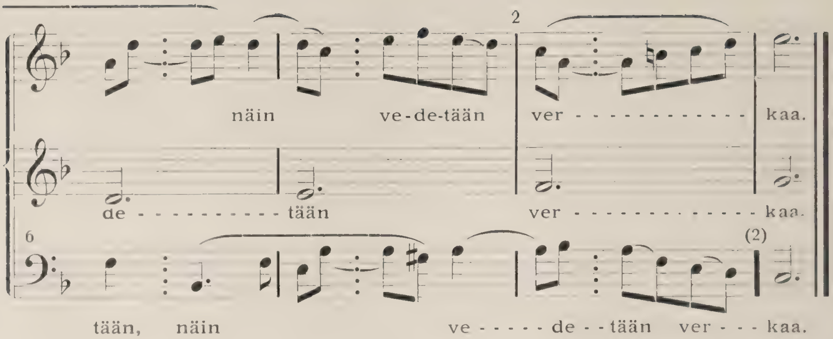
28, a.


Hoh -
Hoh - toi - - - - - - -
T. Hoh - - - - - - - - - - - - - -


toi - - - - - - - - - sa
ke - - - vät - - - - - - aa - - - - - - - - - - - -
- - - - sa ke-vät - - aa - - - - - - - - - - - - - - - - mun, ke-vät-aa - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - toi - - - - - - - - sa ke - - - vät - - - - - -
mun
koit - - - - - - - - - - - - - - - - - to.
- - - - - - - - - - - - mun koit - - - - - - - - - - - - - - - - - - - to.
aa - - - - - - - - - - - mun koit - to.

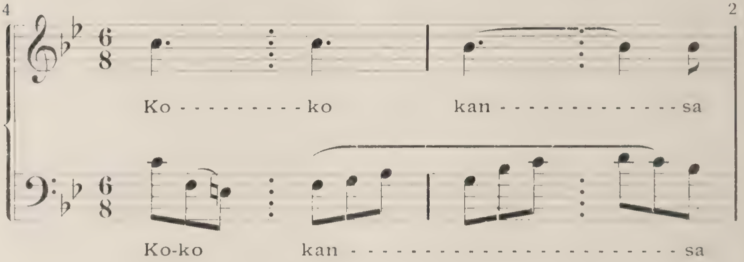
28, b.
c. f.

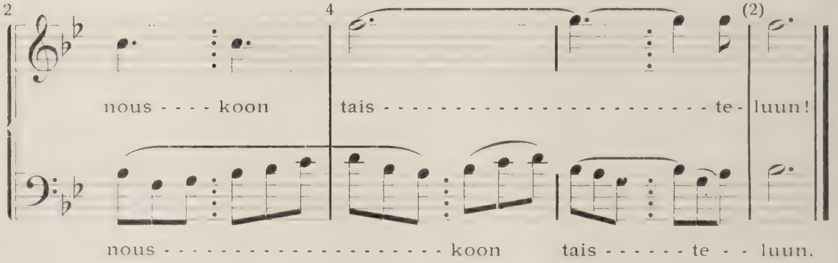

Näin ve-de - - tään, näin,
Näin ve - - - - - - - - - - - - - - - -
Näin ve - de -


2
näin ve-de-tään ver - - - - - - - - - - - - kaa.
de - - - - - - - - - - tään ver - - - - - - - - - - - - kaa.
6
(2)
tään, näin ve - - - - - de - - tään ver - - - kaa.

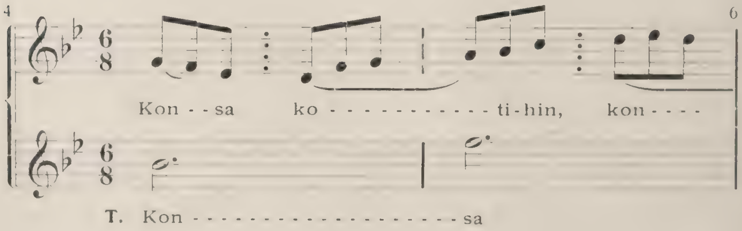
c. f.

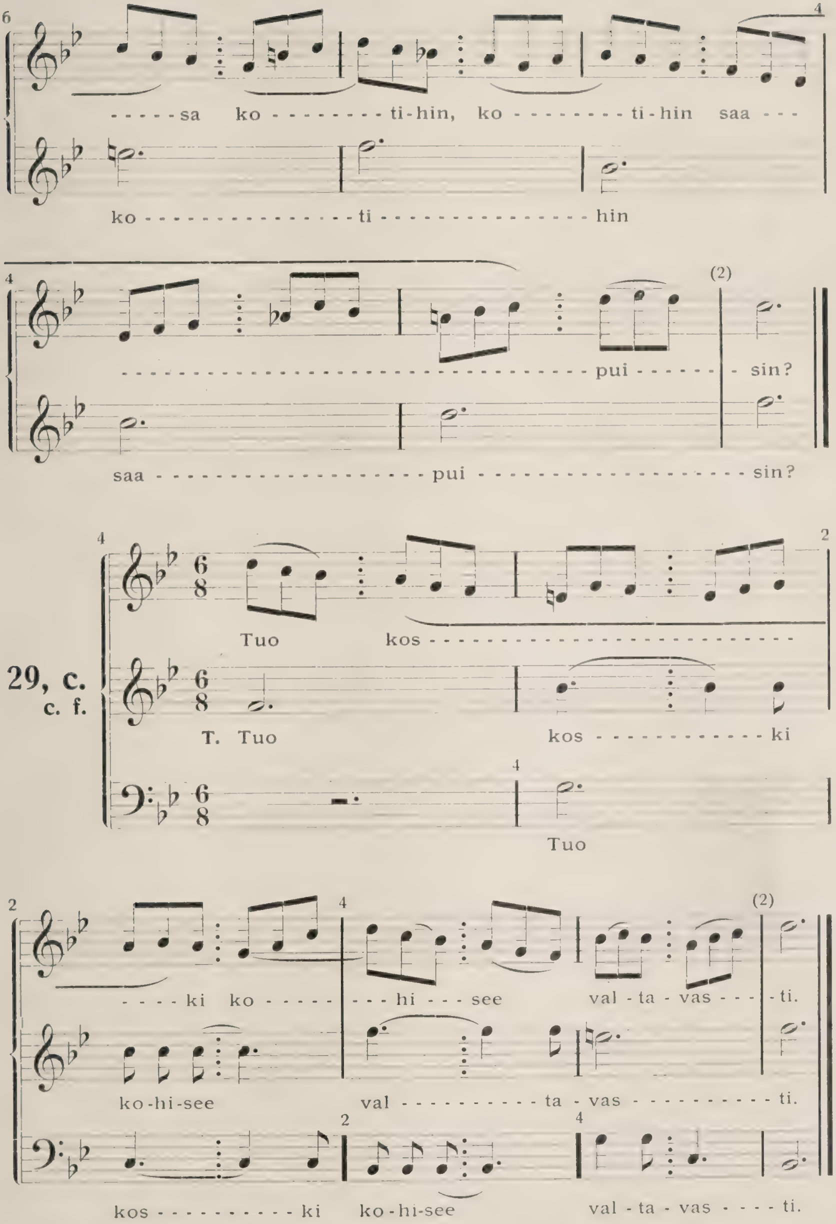
29, a.


4
2
Ko - - - - - - - - - ko kan - - - - - - - - - - - - sa
Ko-ko kan - sa


2
4
(2)
nous - - - - koon tais - te - luun!
nous - koon tais - - - - - - te - - luun.

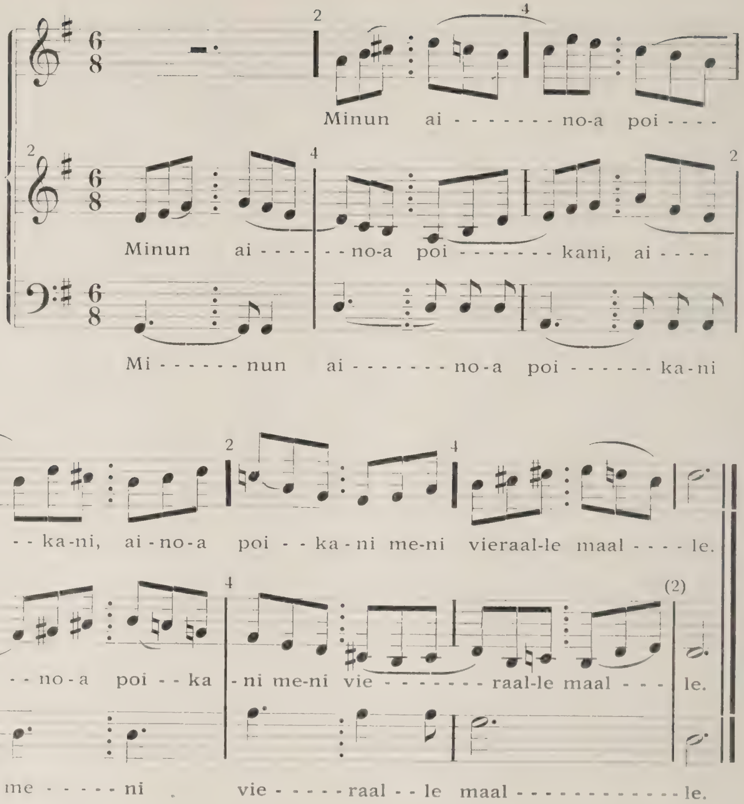
29, b.


4
6
Kon - - sa ko - - - - - - - - - - - ti-hin, kon - - - -
T. Kon - - - - - - - - - - - - - - - - - - - sa


- - - - - sa ko - - - - - - - - - ti - hin, ko - - - - - - - - - ti - hin saa - - -
ko - - - - - - - - - - - - - - - - ti - - - - - - - - - - - - - - - - hin
- pui - - - - - - - sin?
saa - pui - sin?
29, c.
c. f.
Tuo kos -
T. Tuo kos - - - - - - - - - - - - ki
Tuo
- - - - ki ko - - - - - - - - - hi - - - see val - ta - vas - - - - ti.
ko - hi - see val - - - - - - - - - - ta - vas - - - - - - - - - - - ti.
kos - - - - - - - - - - ki ko - hi - see val - ta - vas - - - - ti.

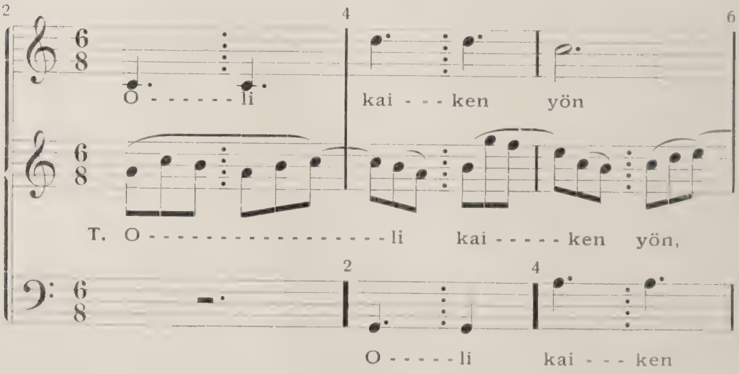
29, d.

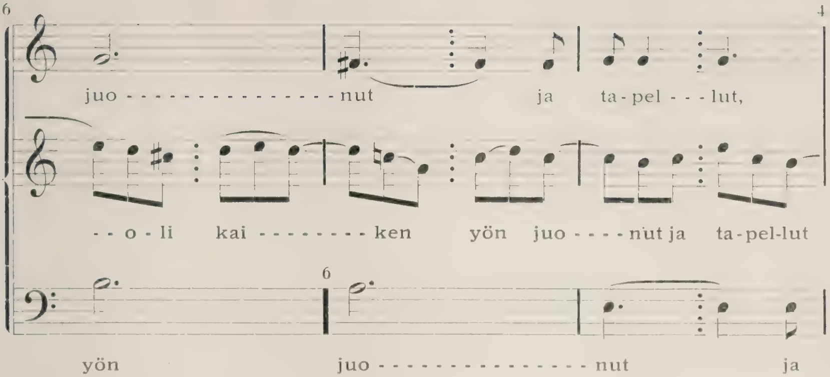
c. f.

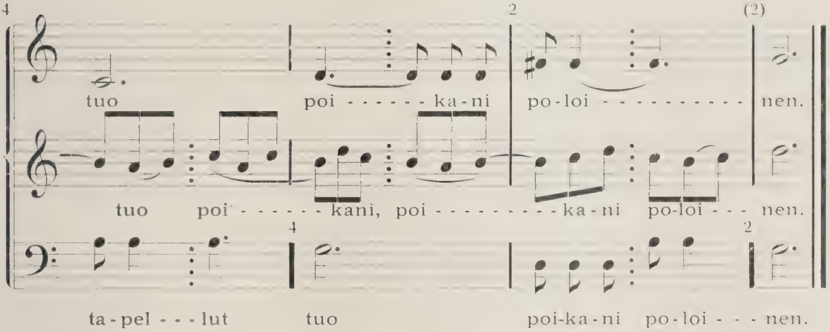

Minun ai - - - - - - - no-a poi - - - -
Minun ai - - - - - no-a poi - - - - - - - kani, ai - - - -
Mi - - - - - - nun ai - - - - - - - no - a poi - - - - - - ka - ni
- - ka-ni, ai - no - a poi - - ka - ni me-ni vieraal-le maal - - - - le.
- - no - a poi - - ka - ni me-ni vie - - - - - - - raal-le maal - - - le.
me - - - - - ni vie - - - - - raal - - le maal - - - - - - - - - - - - le.

c. f.

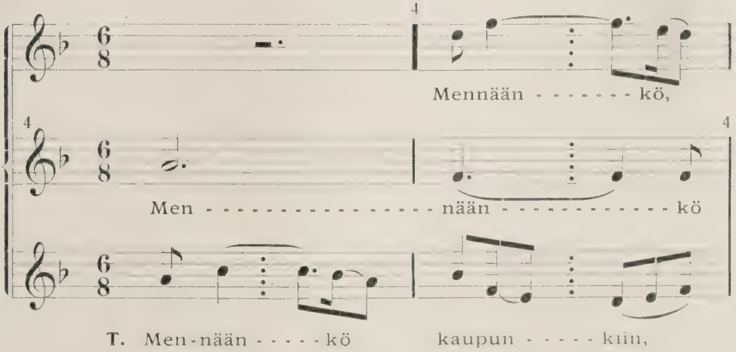
30, a.

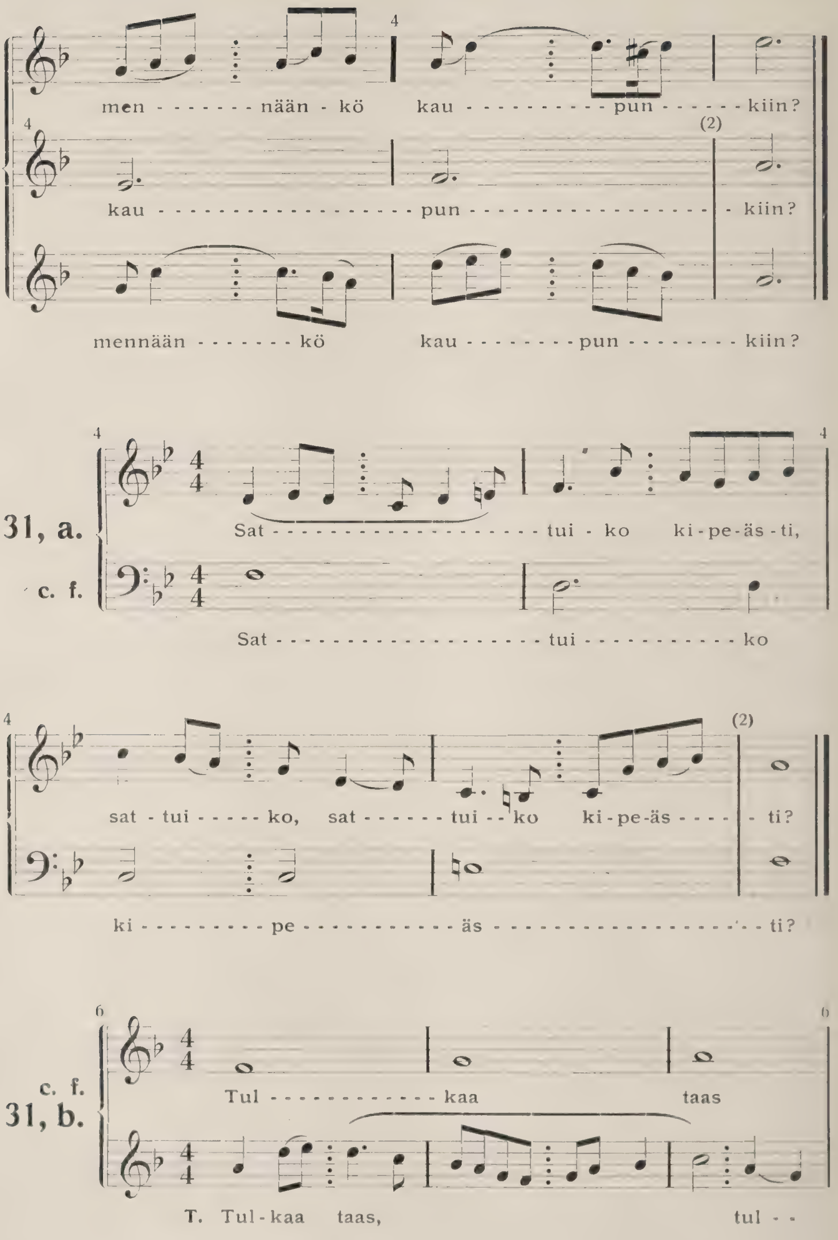

O - - - - - - li kai - - - ken yön
T. O - - - - - - - - - - - - - - - - - - li kai - - - - - ken yön,
O - - - - - li kai - - - ken

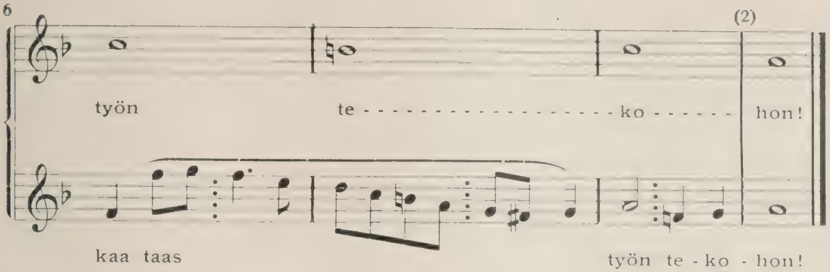

6
4
juo - - - - - - - - - - - - - - - nut ja ta - pel - - - lut,
- - o - li kai - - - - - - - - ken yön juo - - - - nut ja ta - pel-lut
6
yön juo - - - - - - - - - - - - - - - nut ja


4
2
(2)
tuo poi - - - - - ka - ni po - loi - - - - - - - - - - nen.
tuo poi - - - - - kani, poi - - - - - - - - - ka - ni po-loi - - - nen.
4
2
ta - pel - - - lut tuo poi-ka - ni po - loi - - - nen.

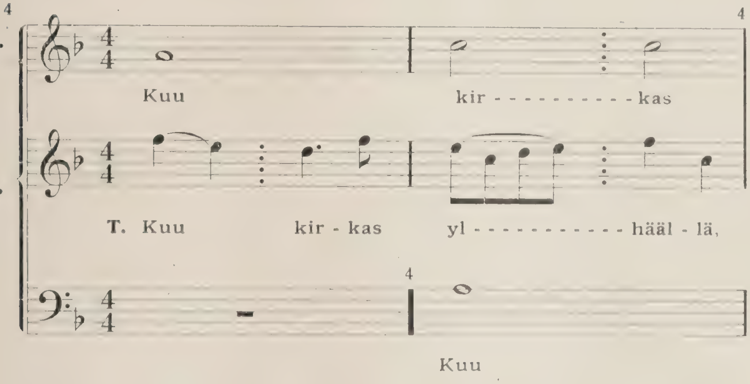
30, b.
c. f.

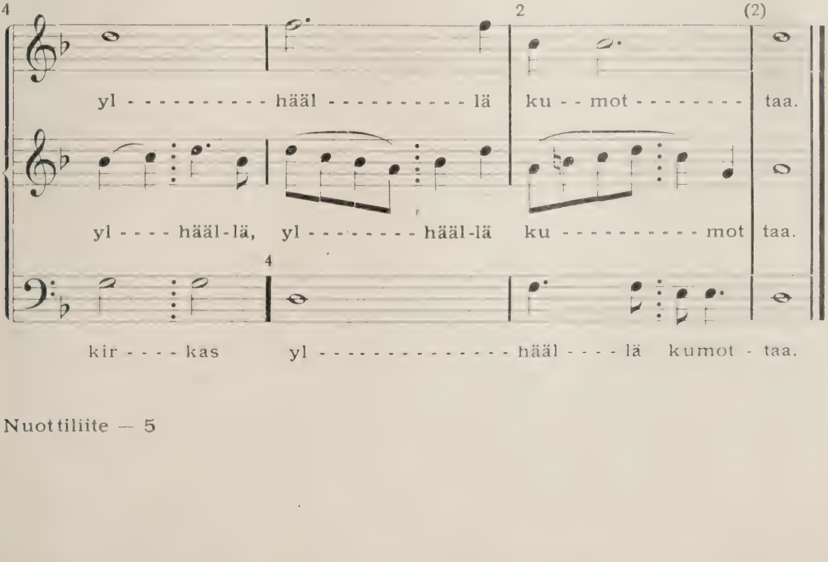

6
8
4
Mennään - - - - - - kö,
4
4
Men - - - - - - - - - - - - - - - - nään - - - - - - - - - - - - kö
T. Men - nään - - - - kö kaupun - - - - kiin,


men - - - - - - - nään - kö kau - - - - - - - - - - pun - - - - - - kiin?
kau - - - - - - - - - - - - - - - - - - pun - - - - - - - - - - - - - - - - - - kiin?
mennään - - - - - - - kö kau - - - - - - - - pun - - - - - - - - kiin?
31, a.
c. f.
Sat - tui - ko ki - pe - äs - ti,
Sat - tui - - - - - - - - - - - - ko
sat - tui - - - - - ko, sat - - - - - - tui - - ko ki - pe - äs - - - - - ti?
ki - - - - - - - - - - pe - - - - - - - - - - - - - äs - ti?
c. f.
31, b.
Tul - - - - - - - - - - - - - kaa taas
T. Tul - kaa taas, tul - -

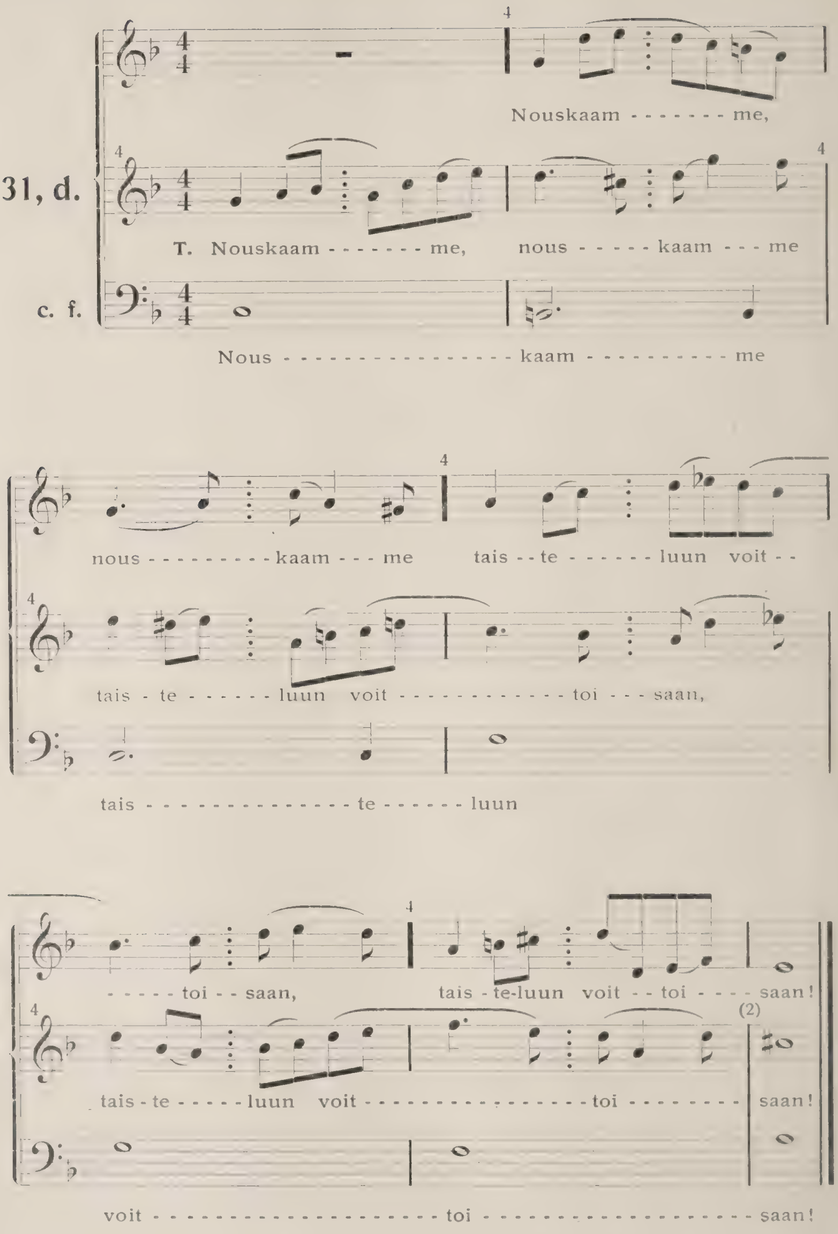

6
(2)
työn te - - - - - - - - - - - - - - - - - ko - - - - - - hon!
kaa taas työn te - ko - hon!

31, c.

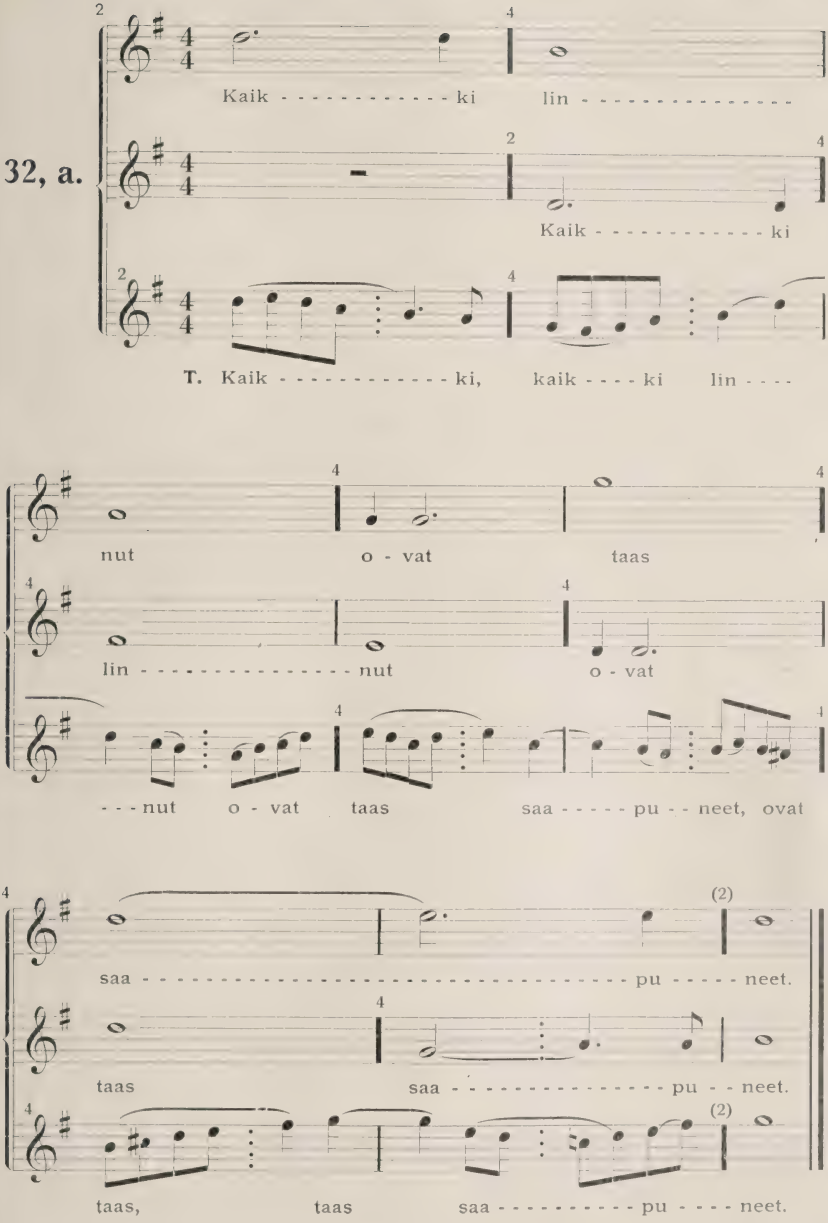

4
c. f.
Kuu kir - - - - - - - - - - kas
T. Kuu kir - kas yl - - - - - - - - - - - hääl - lä,
4
Kuu


4
2
(2)
yl - - - - - - - - - - hääl - - - - - - - - - - lä ku - - mot - - - - - - - - taa.
yl - - - - hääl-lä, yl - - - - - - - - hääl-lä ku - - - - - - - - - - mot taa.
4
kir - - - - kas yl - - - - - - - - - - - - - - hääl - - - - lä kumot - taa.

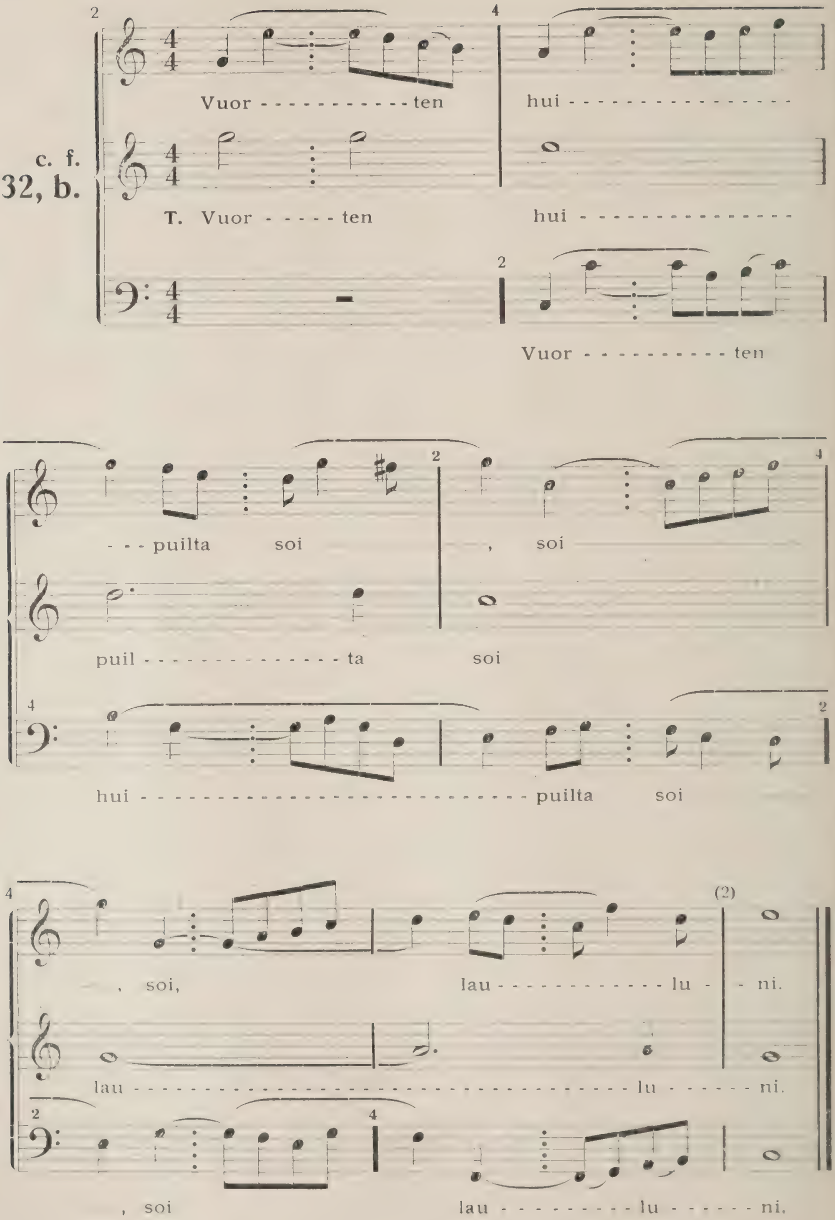
31, d.


Nouskaam - - - - - - - me,
T. Nouskaam - - - - - - - me, nous - - - - - kaam - - - me
c. f.
Nous - - - - - - - - - - - - - - - - kaam - - - - - - - - - - me
nous - - - - - - - - - kaam - - - me tais - - te - - - - - - luun voit - -
tais - te - - - - - - luun voit - - - - - - - - - - - - - toi - - - saan,
tais - - - - - - - - - - - - - - - te - - - - - - luun
- - - - - toi - - saan, tais - te-luun voit - - toi - - - - saan!
(2)
tais - te - - - - - luun voit - - - - - - - - - - - - - - - - - - - toi - - - - - - - - saan!
voit - toi - saan!

32, a.

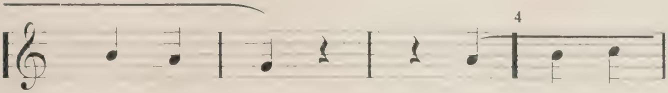

Kaik - - - - - - - - - - - - ki lin - - - - - - - - - - - - - - - -
Kaik - - - - - - - - - - - - ki
T. Kaik - - - - - - - - - - - - ki, kaik - - - - ki lin - - - -
nut o - vat taas
lin - - - - - - - - - - - - - - - - nut o - vat
- - - nut o - vat taas saa - - - - - pu - - neet, ovat
saa - pu - - - - - neet.
taas saa - - - - - - - - - - - - - - - pu - - neet.
taas, taas saa - - - - - - - - - - pu - - - - neet.

c. f.
32, b.

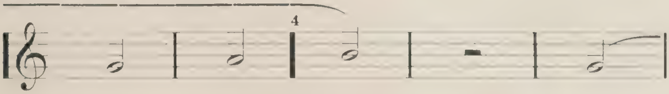

Vuor - - - - - - - - - - - ten
hui - - - - - - - - - - - - - - - -
T. Vuor - - - - - ten
hui - - - - - - - - - - - - - - -
Vuor - - - - - - - - - - ten
- - - puilta soi
, soi
puil - - - - - - - - - - - - - - ta
soi
hui - puilta soi
, soi,
lau - - - - - - - - - - - - lu - - ni.
lau - lu - - - - - - ni.
, soi
lau - - - - - - - - - - lu - - - - - - ni.

32, c.

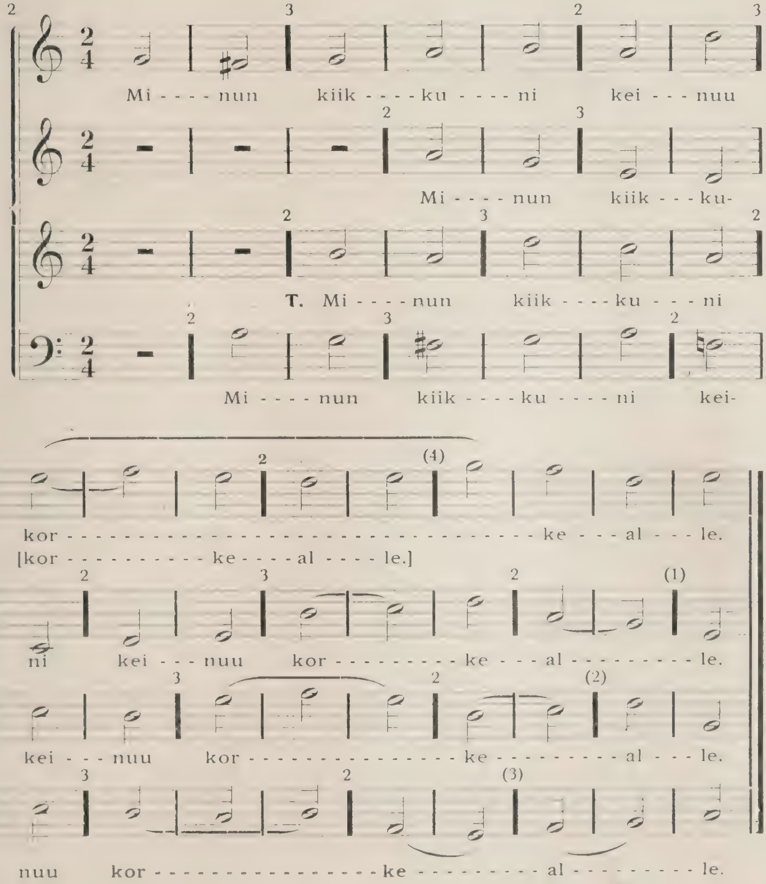
32, d.



32, e.

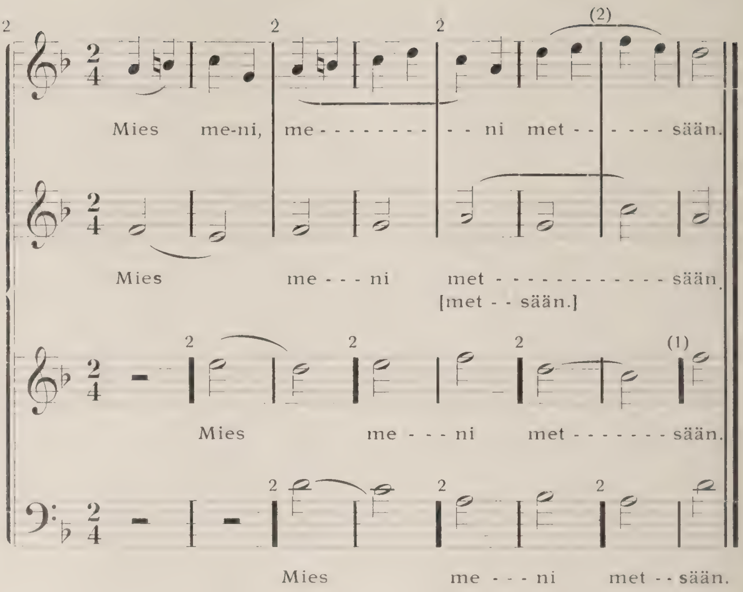


33.



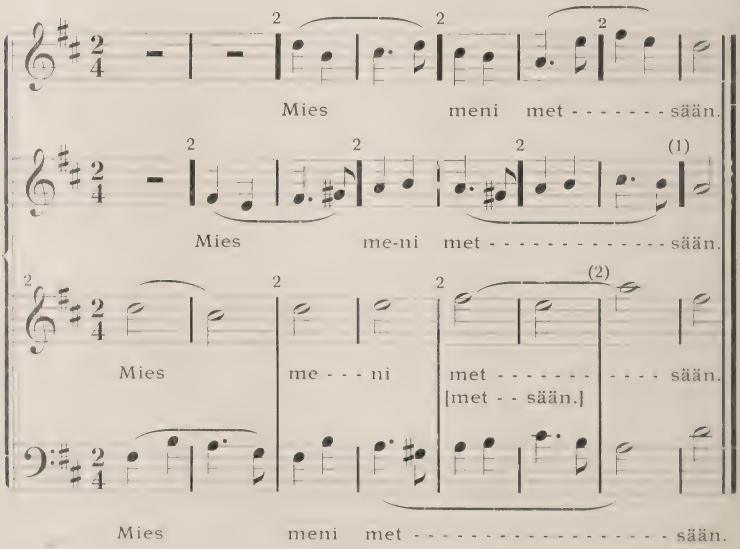
34, a.

c. f.

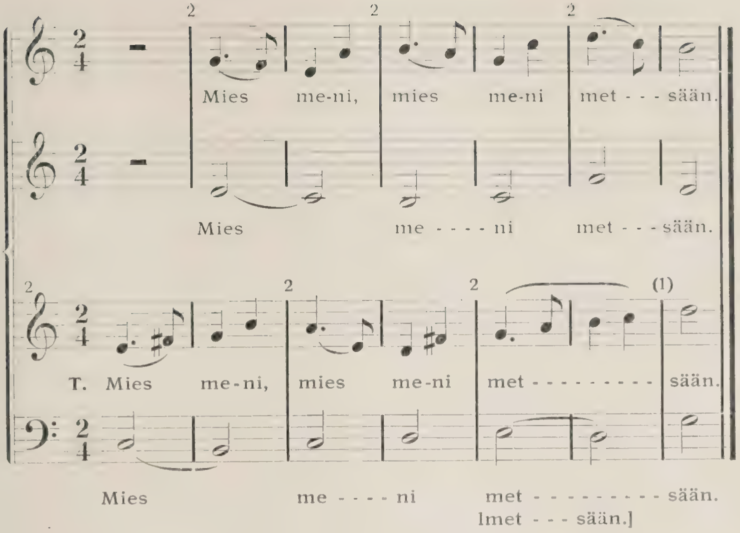

2
2
2
(2)
Mies me-ni, me - - - - - - - - - - ni met - - - - - - sään.
Mies me - - - ni met - - - - - - - - - - - - sään.
[met - - sään.]
2
2
2
(1)
Mies me - - - ni met - - - - - - sään.
2
2
2
Mies me - - - ni met - - sään.

34, b.

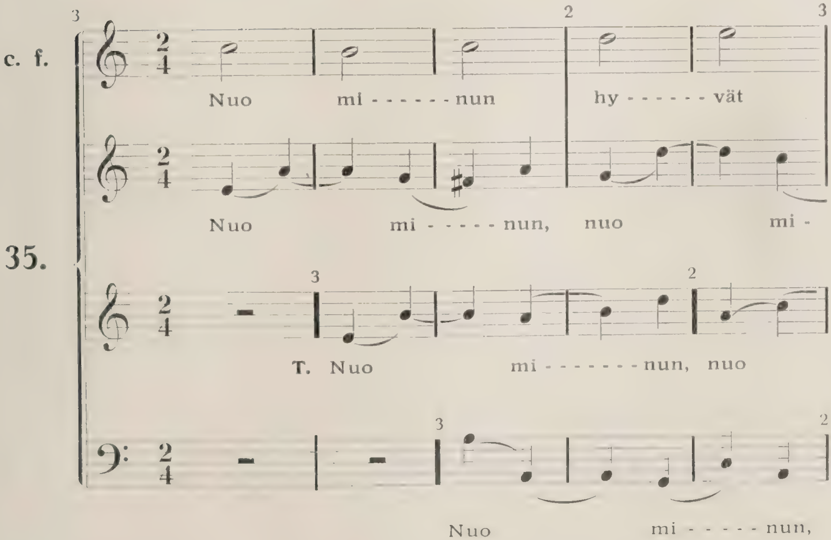
c. f.

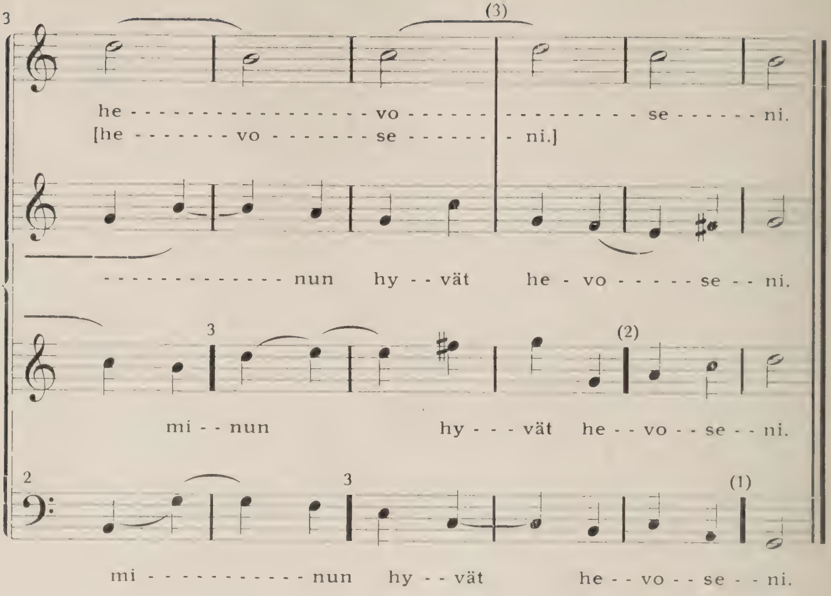

2
2
2
Mies meni met - - - - - - sään.
2
2
2
(1)
Mies me-ni met - - - - - - - - - - - - - sään.
2
2
2
(2)
Mies me - - - ni met - - - - - - - - - - sään.
[met - - sään.]
Mies meni met - - - - - - - - - - - - - - - - - - sään.

34, c.


Mies me-ni, mies me-ni met - - - sään.
Mies me - - - - ni met - - - sään.
T. Mies me-ni, mies me-ni met - - - - - - - - - sään.
c. f.
Mies me - - - - ni met - - - - - - - - - sään.
[met - - - sään.]
(1)

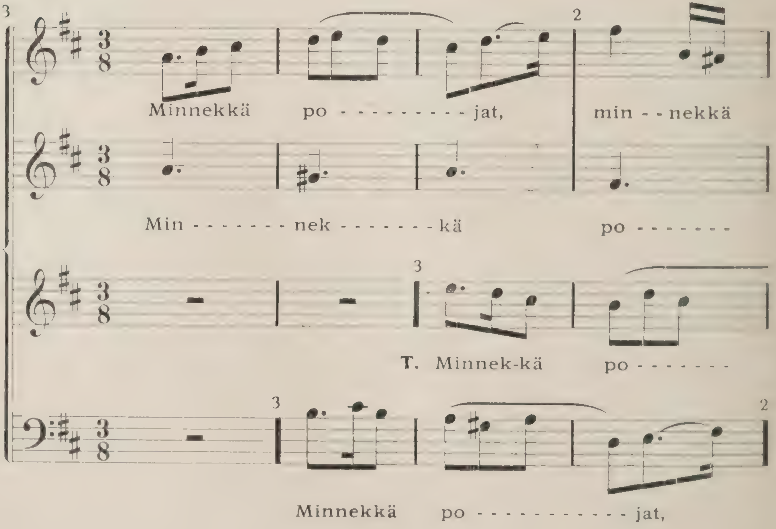
35.

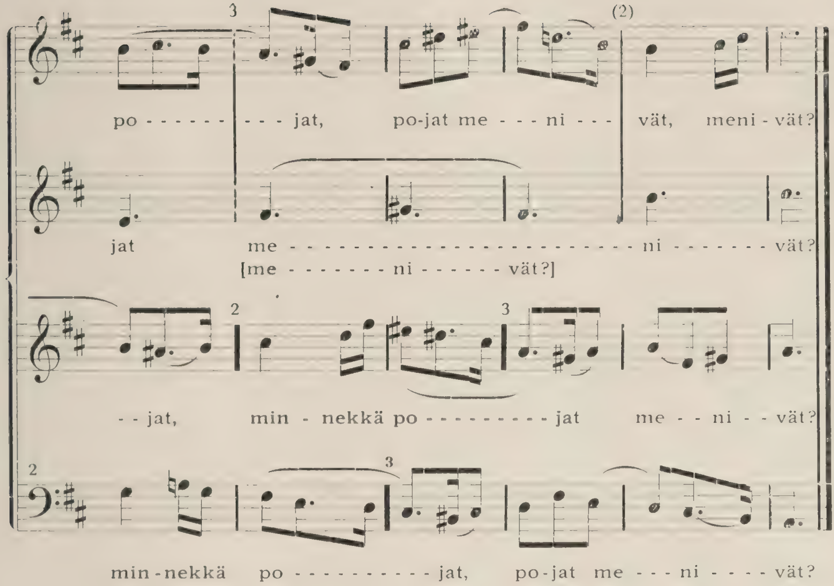

c. f.
Nuo mi - - - - - - nun hy - - - - - - vät
Nuo mi - - - - - nun, nuo mi -
T. Nuo mi - - - - - - - nun, nuo
Nuo mi - - - - - nun,


3
(3)
he - - - - - - - - - - - - - - - - vo - - - - - - - - - - - - - - - se - - - - - - ni.
[he - - - - - - vo - - - - - - - se - - - - - - - ni.]
- - - - - - - - - - - - - nun hy - - vät he - vo - - - - - se - - ni.
3
(2)
mi - - nun hy - - - vät he - - vo - - se - - ni.
2
3
(1)
mi - - - - - - - - - - - - nun hy - - vät he - - vo - - se - - ni.

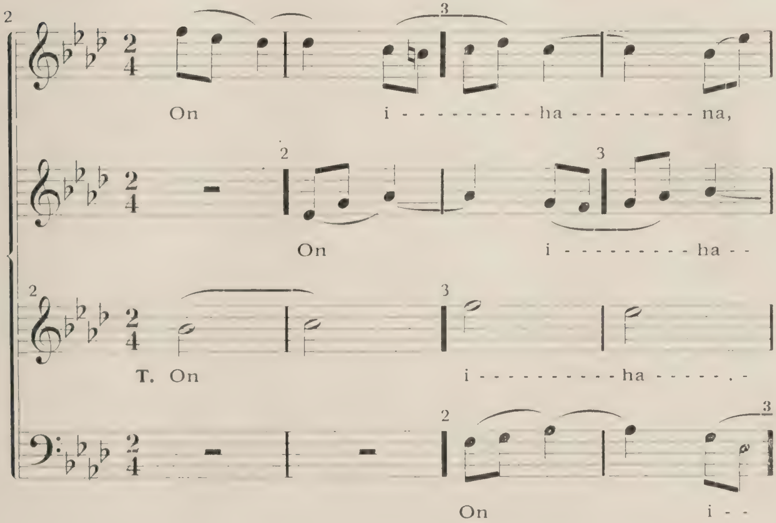
36.

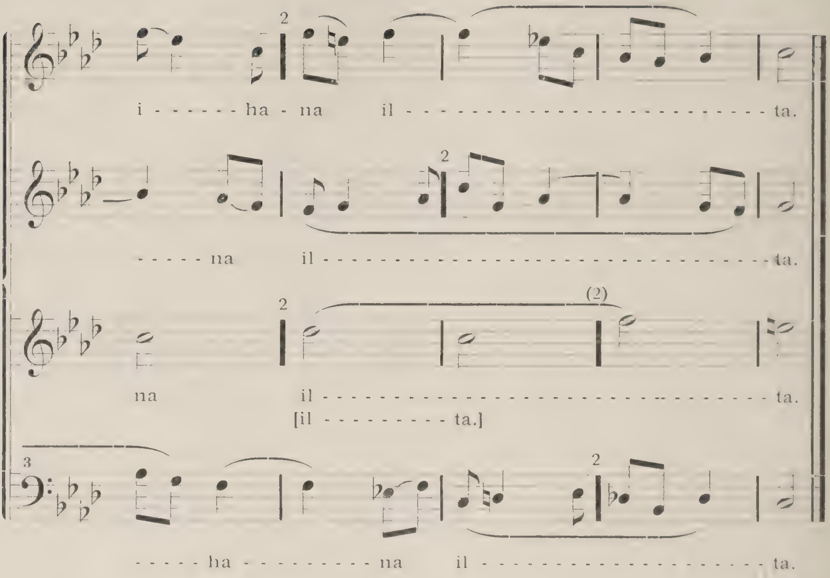
c. f.


3
3/8
2
Minnekkä po - - - - - - - - - jat, min - - nekkä
Min - - - - - - - nek - - - - - - - kä po - - - - - - -
3
T. Minnek-kä po - - - - - - -
3
2
Minnekkä po - - - - - - - - - - - jat,

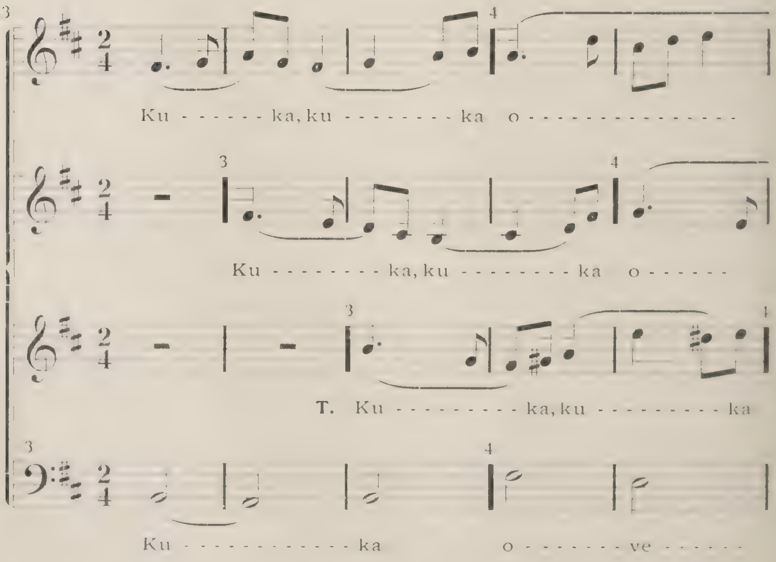

3
(2)
po - - - - - - - - - - - jat, po-jat me - - - ni - - - vät, meni - vät?
jat me - ni - - - - - - vät?
[me - - - - - - - ni - - - - - - vät?]
2
3
- - jat, min - nekkä po - - - - - - - - - jat me - - ni - - vät?
2
3
min-nekkä po - - - - - - - - - - jat, po-jat me - - - ni - - - - vät?

37.

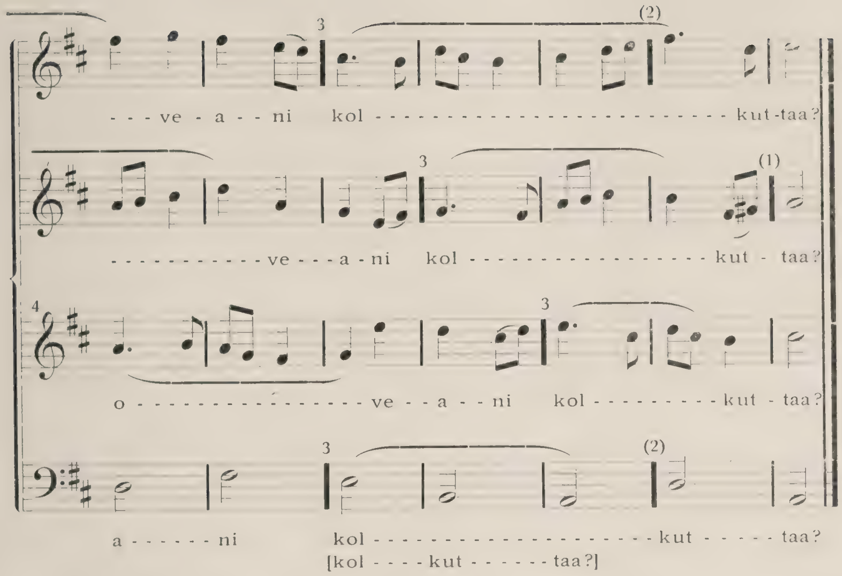

2
3
On i - - - - - - - - - ha - - - - - - - - - na,
2
3
On i - - - - - - - - - ha - -
c. f.
2
3
T. On i - - - - - - - - - - ha - - - - - . -
2
3
On i - -


i - - - - - - ha - na il - ta.
- - - - - na il - ta.
na il - ta.
[il - - - - - - - - - ta.]
- - - - - ha - - - - - - - - - - na il - ta.

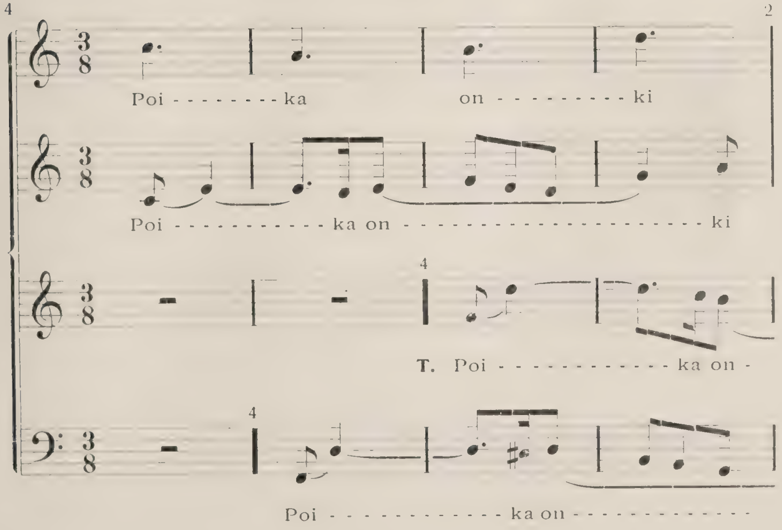
38.

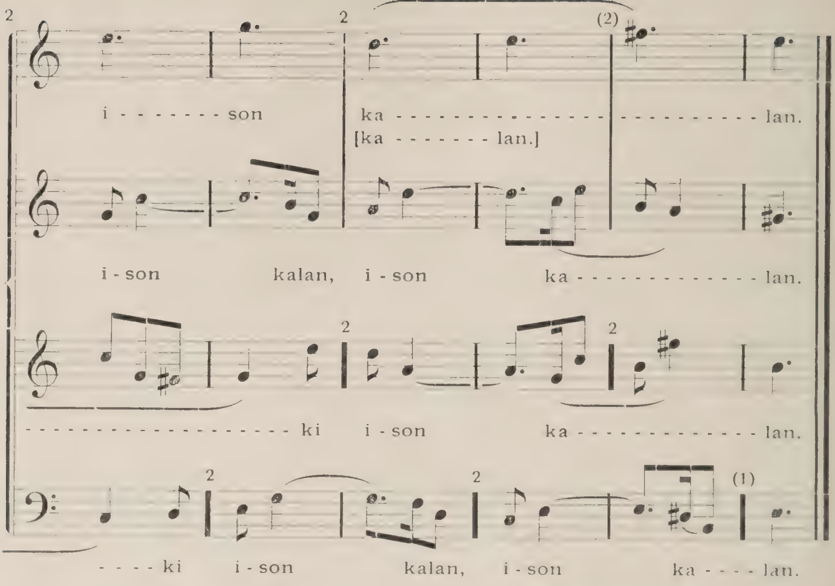

Ku - - - - - - ka, ku - - - - - - - - ka o - - - - - - - - - - - - - - - -
Ku - - - - - - - - ka, ku - - - - - - - - ka o - - - - - -
T. Ku - - - - - - - - - ka, ku - - - - - - - - - ka
Ku - - - - - - - - - - - - - ka o - - - - - - - ve - - - - - -

c. f.


- - - ve - a - - ni kol - kut-taa?
- - - - - - - - - - - ve - - - a - ni kol - - - - - - - - - - - - - - - - - kut - taa?
o - - - - - - - - - - - - - - - - ve - - a - - ni kol - - - - - - - - - kut - taa?
a - - - - - - ni kol - kut - - - - - taa?
[kol - - - - kut - - - - - - taa?]

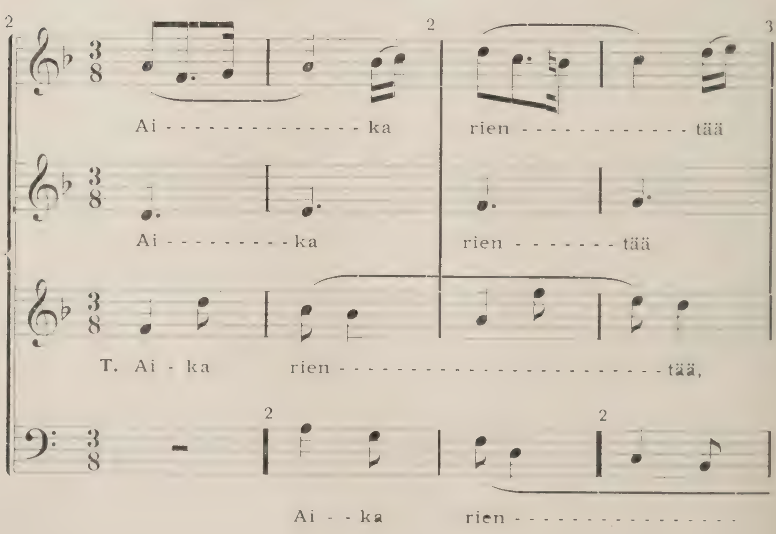
39. c. f.

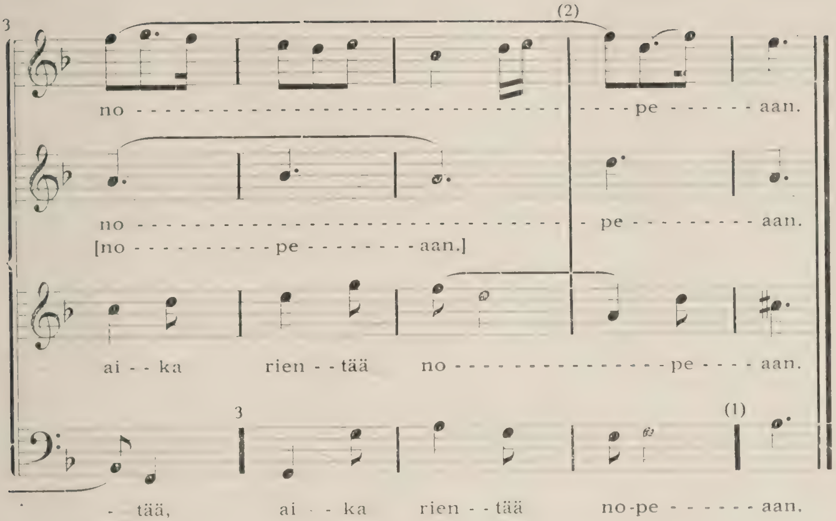

Poi - - - - - - - - ka on - - - - - - - - - ki
Poi - - - - - - - - - - - ka on - ki
T. Poi - - - - - - - - - - - - ka on -
Poi - - - - - - - - - - - - ka on - - - - - - - - - - - - -


i - - - - - - - son ka - lan.
[ka - - - - - - - lan.]
i - son kalan, i - son ka - - - - - - - - - - - - - lan.
- ki i - son ka - - - - - - - - - - - - - lan.
- - - - ki i - son kalan, i - son ka - - - - lan.

c. f.

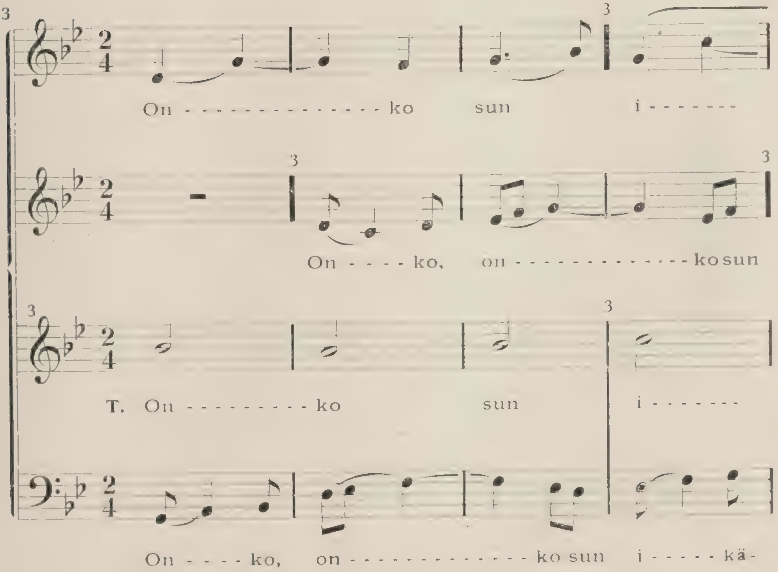
40.

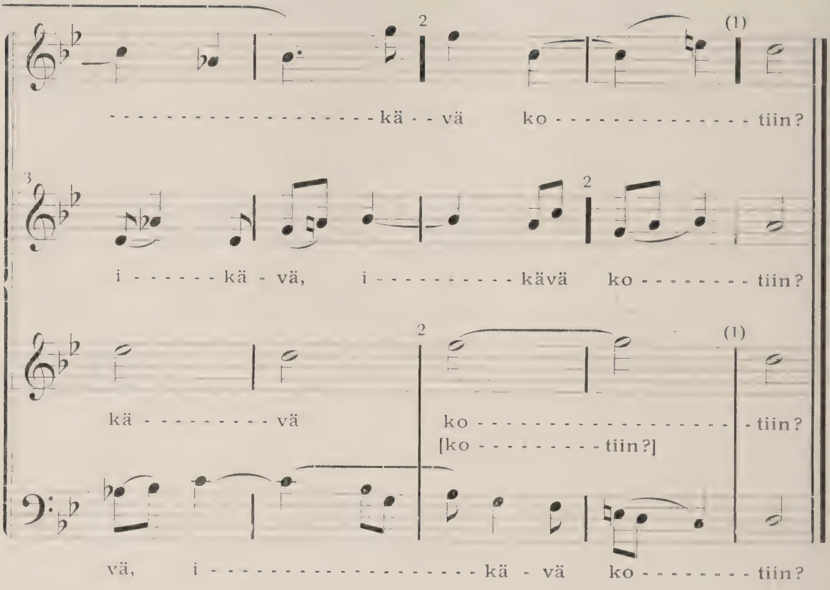

Ai - - - - - - - - - - - - - - - ka rien - - - - - - - - - - - - tää
Ai - - - - - - - - - - ka rien - - - - - - - tää
T. Ai - ka rien -tää,
Ai - - ka rien - - - - - - - - - - - - - - - -


3
no - pe - - - - - - aan.
(2)
no - pe - - - - - - - - - aan.
[no - - - - - - - - - - pe - - - - - - - - aan.]
ai - - ka rien - - tää no - - - - - - - - - - - - - - - - pe - - - - aan.
3
(1)
- tää, ai - - ka rien - - tää no-pe - - - - - - aan.

41.

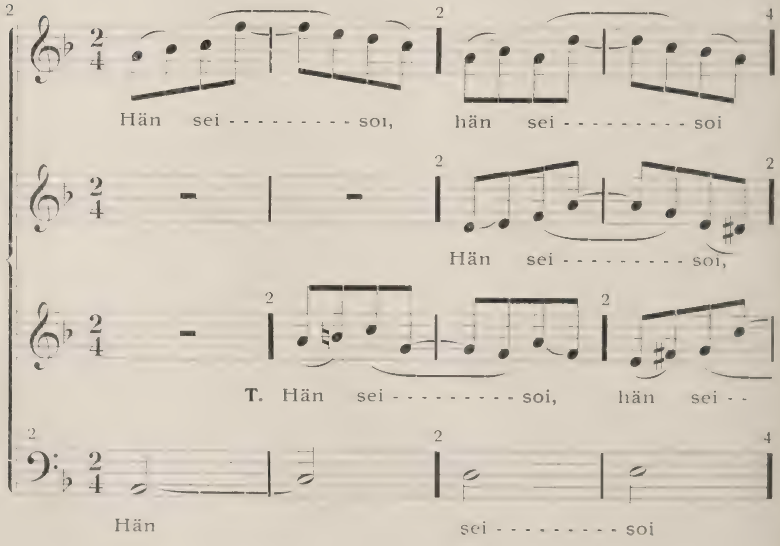
c. f.


3
On - - - - - - - - - - - - - - - ko sun i - - - - - - -
On - - - - ko, on - - - - - - - - - - - - - ko sun
T. On - - - - - - - - - - ko sun i - - - - - - -
On - - - - ko, on - - - - - - - - - - - - - - ko sun i - - - - - kä-

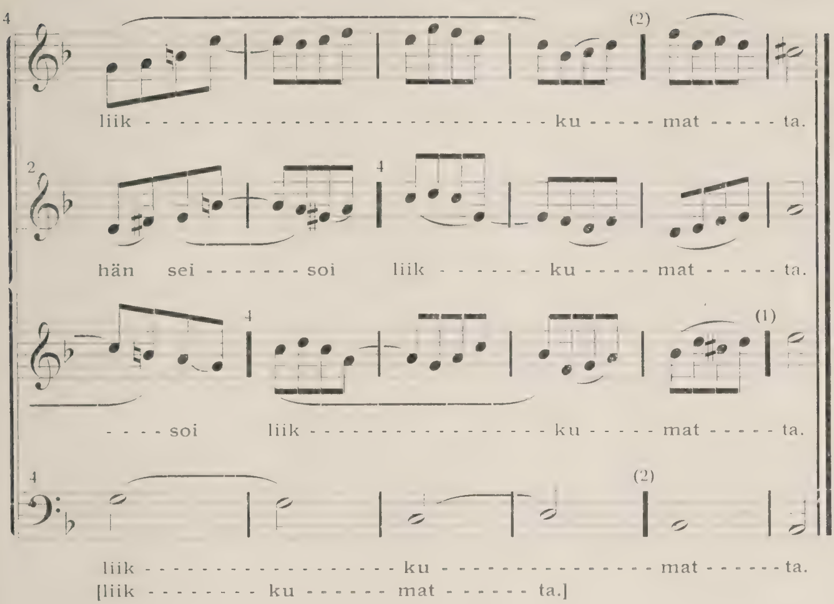


- kä - - vä ko - - - - - - - - - - - - - - tiin?
i - - - - - - kä - vä, i - - - - - - - - - - kävä ko - - - - - - - - tiin?
kä - - - - - - - - - vä ko - tiin?
[ko - - - - - - - - - tiin?]
vä, i - kä - vä ko - - - - - - - - tiin?

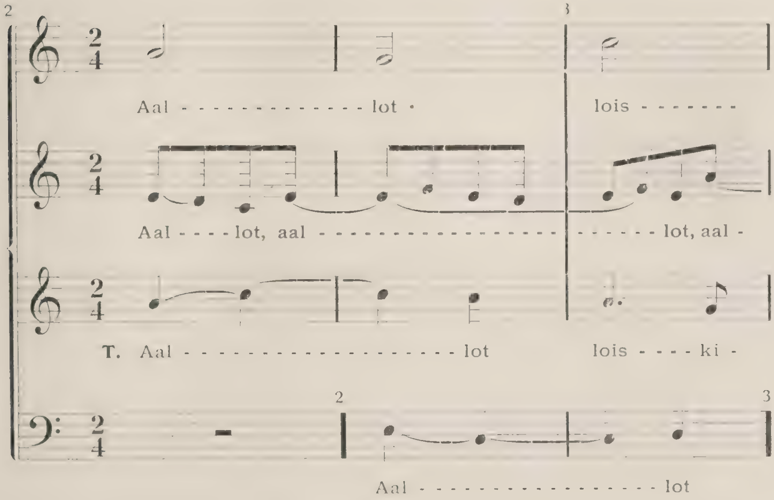
42.

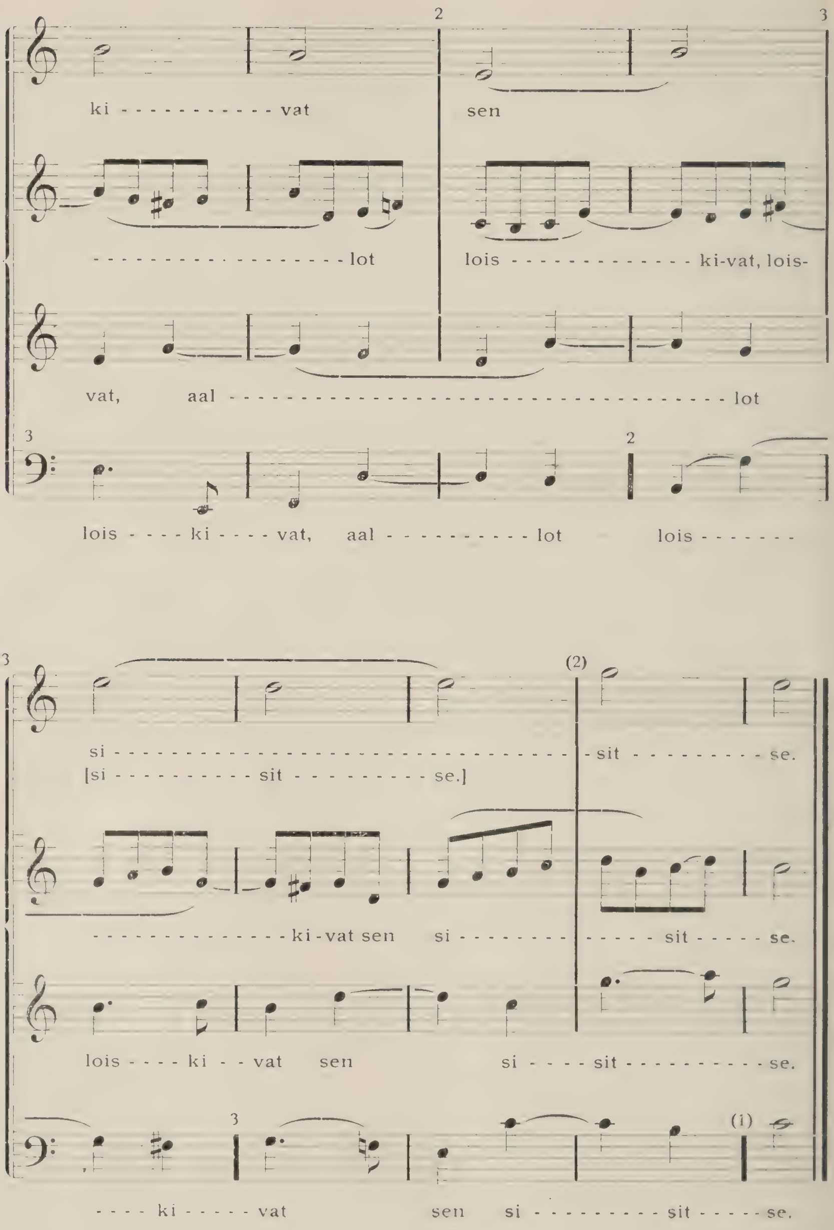


Hän sei - - - - - - - - - - soi, hän sei - - - - - - - - - - soi
Hän sei - - - - - - - - - soi,
T. Hän sei - - - - - - - - - soi, hän sei - -
c. f.
Hän sei - - - - - - - - - soi


liik - ku - - - - - mat - - - - - ta.
hän sei - - - - - - - soi liik - - - - - - - ku - - - - - mat - - - - - ta.
- - - - soi liik - - - - - - - - - - - - - - - - - ku - - - - - mat - - - - - ta.
liik - - - - - - - - - - - - - - - - - - ku - - - - - - - - - - - - - - - mat - - - - - - ta.
[liik - - - - - - - - ku - - - - - - mat - - - - - - ta.]

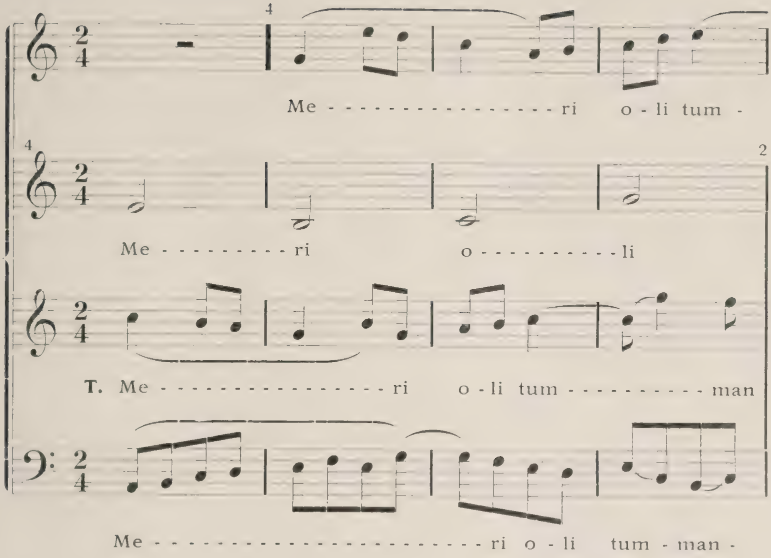
43. c. f.

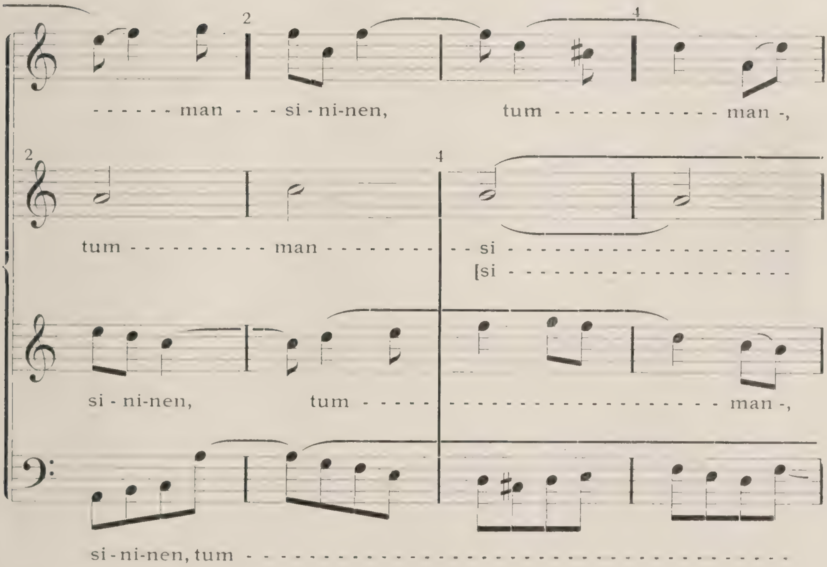

Aal - - - - - - - - - - - - - - lot · lois - - - - - - -
Aal - - - - lot, aal - lot, aal -
T. Aal - lot lois - - - - ki -
Aal - - - - - - - - - - - - - - - - - - lot

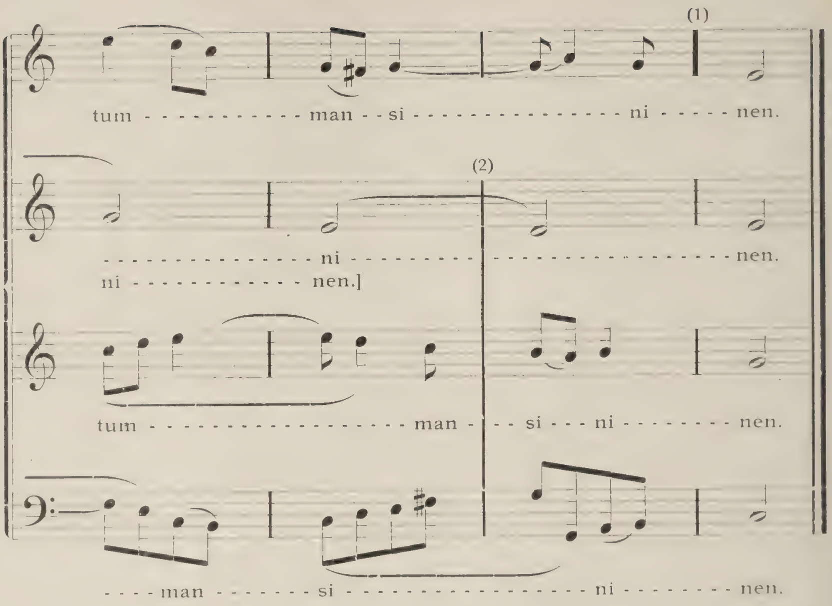

ki - - - - - - - - - - - vat
sen
- - - - - - - - - - - - - - - - - - lot
lois - - - - - - - - - - - - - ki-vat, lois-
vat, aal - lot
lois - - - - ki - - - - vat, aal - - - - - - - - - - lot lois - - - - - - -
si - sit - - - - - - - - - se.
[si - - - - - - - - - - sit - - - - - - - - - se.]
- - - - - - - - - - - - - - ki-vat sen si - - - - - - - - - - - - - sit - - - - - se.
lois - - - - ki - - vat sen si - - - - sit - - - - - - - - - - se.
- - - - ki - - - - - vat sen si - - - - - - - - - sit - - - - - se.

c. f.

44.

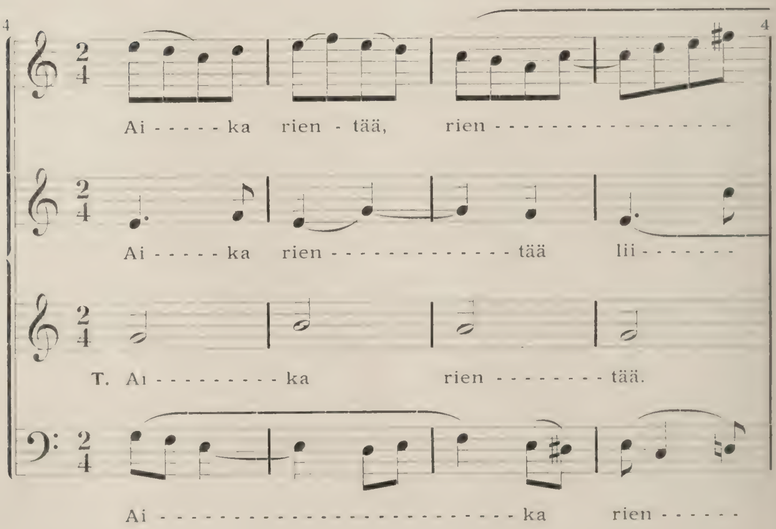

4
Me - - - - - - - - - - - - - - - - - - ri o - li tum -
4
2
Me - - - - - - - - - - ri o - - - - - - - - - - li
T. Me - - - - - - - - - - - - - - - - - - ri o - li tum - - - - - - - - - - - man
Me - ri o - li tum - man -

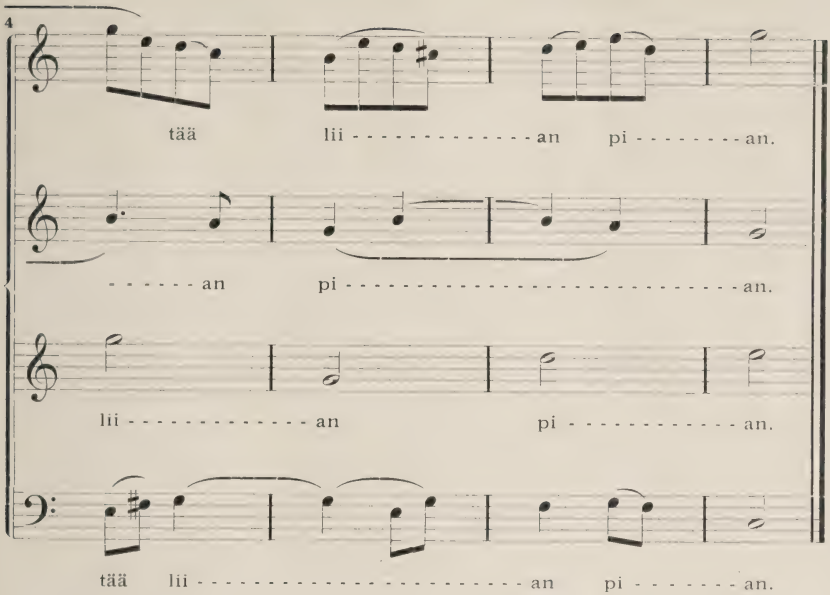

2
4
- - - - - - man - - - si - ni-nen, tum - - - - - - - - - - - - - man -,
2
4
tum - - - - - - - - - - - man - - - - - - - - - - si -
[si -
si - ni-nen, tum - man -,
si - ni-nen, tum -


(1)
tum - - - - - - - - - - - - man - - si - - - - - - - - - - - - - - - - ni - - - - - nen.
(2)
- - - - - - - - - - - - - - - - ni - nen.
ni - - - - - - - - - - - - nen.]
tum - - - - - - - - - - - - - - - - - - - man - - - si - - - ni - - - - - - - - nen.
- - - - man - - - - - - - si - - - - - - - - - - - - - - - - - - ni - - - - - - - - nen.

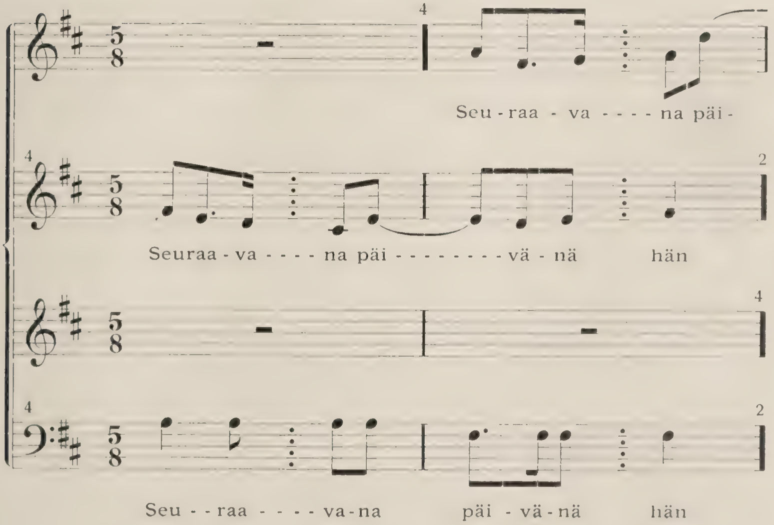
45.

c. f.

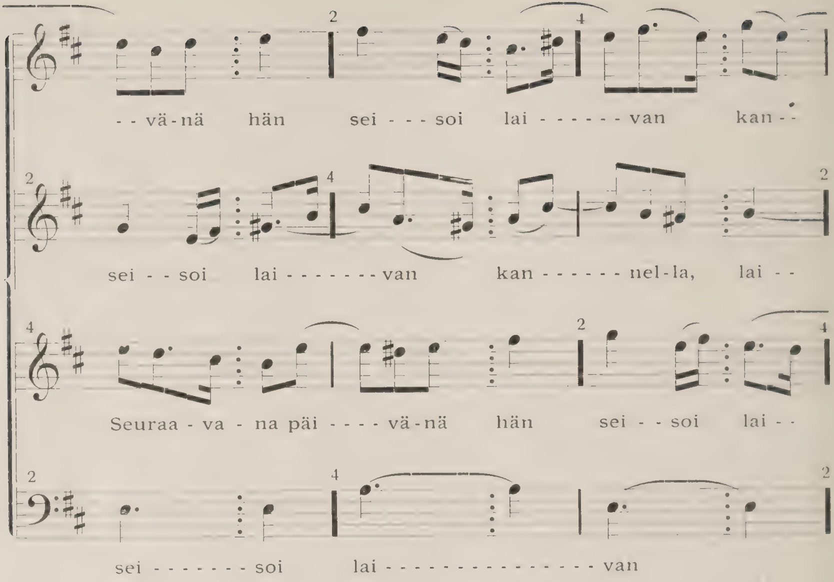

Ai - - - - - ka rien - tää, rien - - - - - - - - - - - - - - - - - -
Ai - - - - - ka rien - - - - - - - - - - - - - tää lii - - - - - - -
T. Ai - - - - - - - - - - ka rien - - - - - - - - tää.
Ai - ka rien - - - - - -

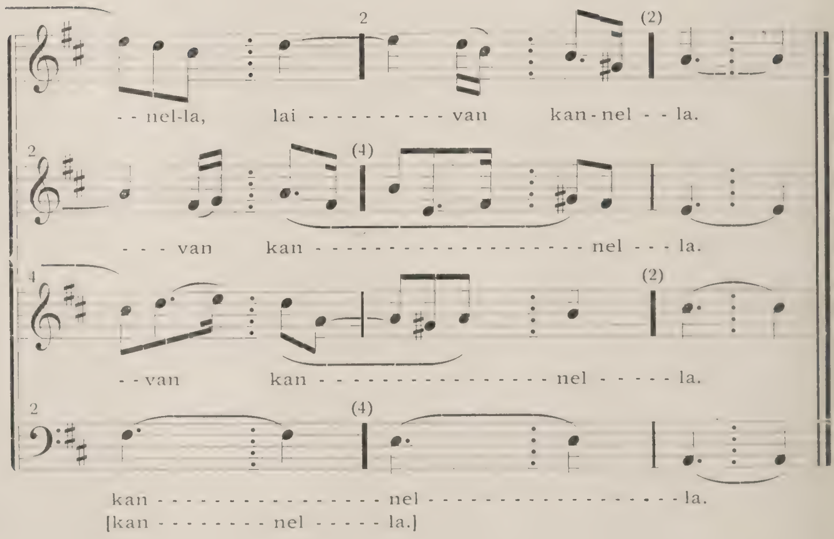

4
tää lii - - - - - - - - - - - - - an pi - - - - - - - - an.
- - - - - - an pi - an.
lii - - - - - - - - - - - - - an pi - - - - - - - - - - - - - an.
tää lii - an pi - - - - - - - an.

46.

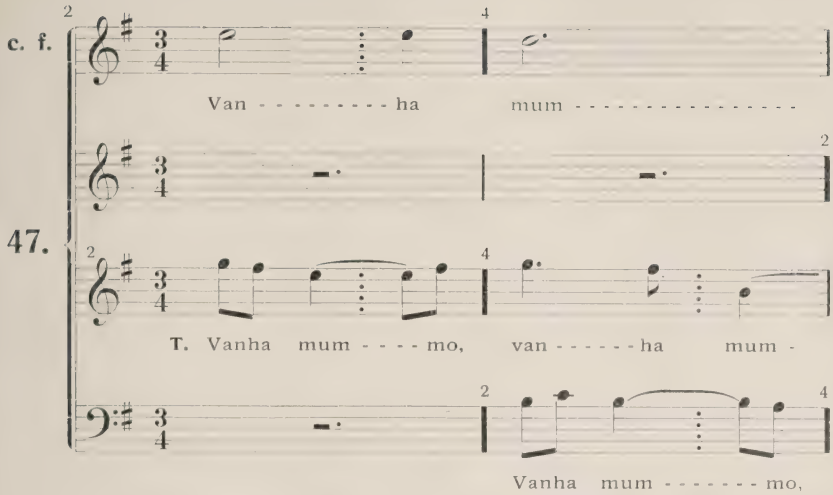

4
Seu - raa - va - - - - na päi -
4
2
Seuraa - va - - - - na päi - - - - - - - - vä - nä hän
4
4
2
Seu - - raa - - - - va - na päi - vä - nä hän

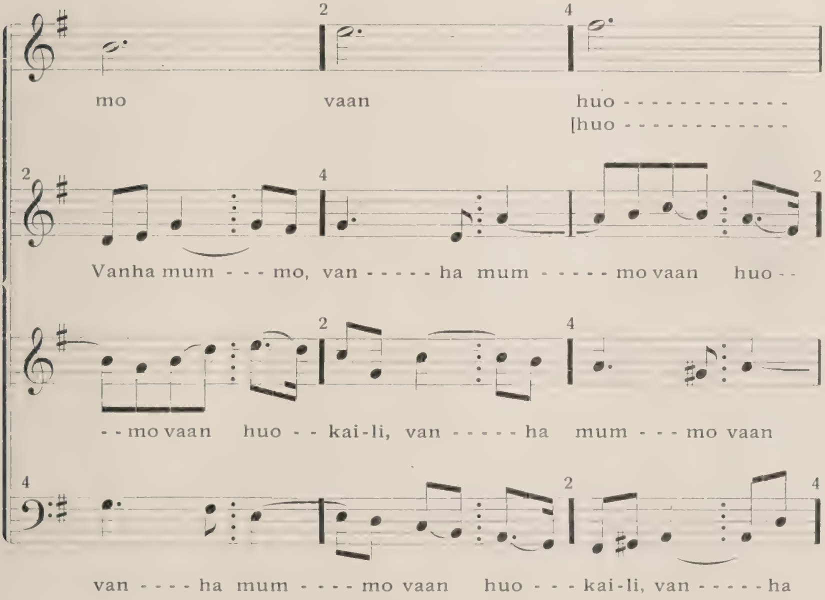
c. f.

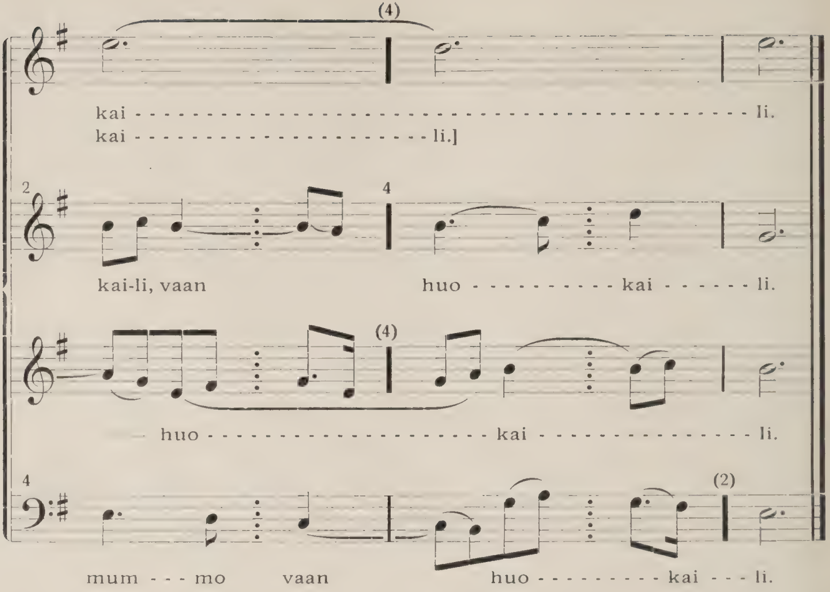

- - vä-nä hän sei - - - soi lai - - - - - - van kan - -
sei - - soi lai - - - - - - - van kan - - - - - - nel-la, lai - -
Seuraa - va - na päi - - - - vä-nä hän sei - - soi lai - -
sei - - - - - - - soi lai - - - - - - - - - - - - - - - van


- - nel-la, lai - - - - - - - - - - van kan-nel - - la.
- - - van kan - - - - - - - - - - - - - - - - - - - nel - - - la.
- - van kan - - - - - - - - - - - - - - - - - nel - - - - - la.
kan - - - - - - - - - - - - - - - - - nel - - - - - - - - - - - - - - - - - - - la.
[kan - - - - - - - - nel - - - - - la.]

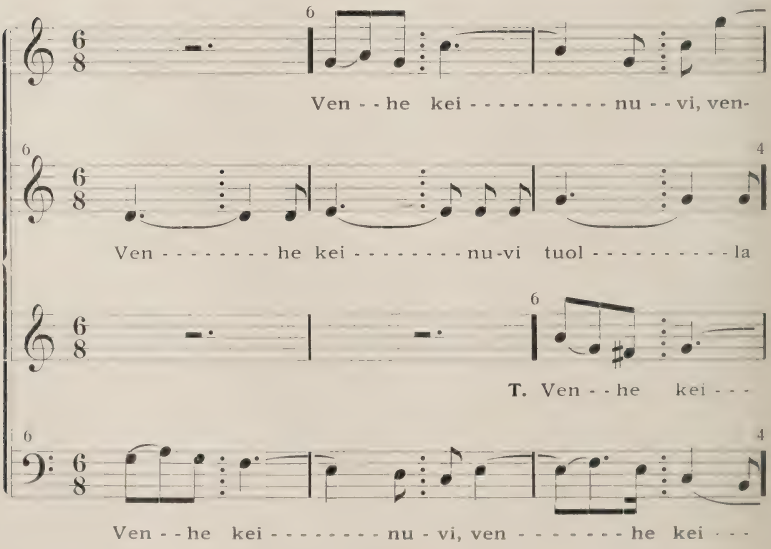
47.

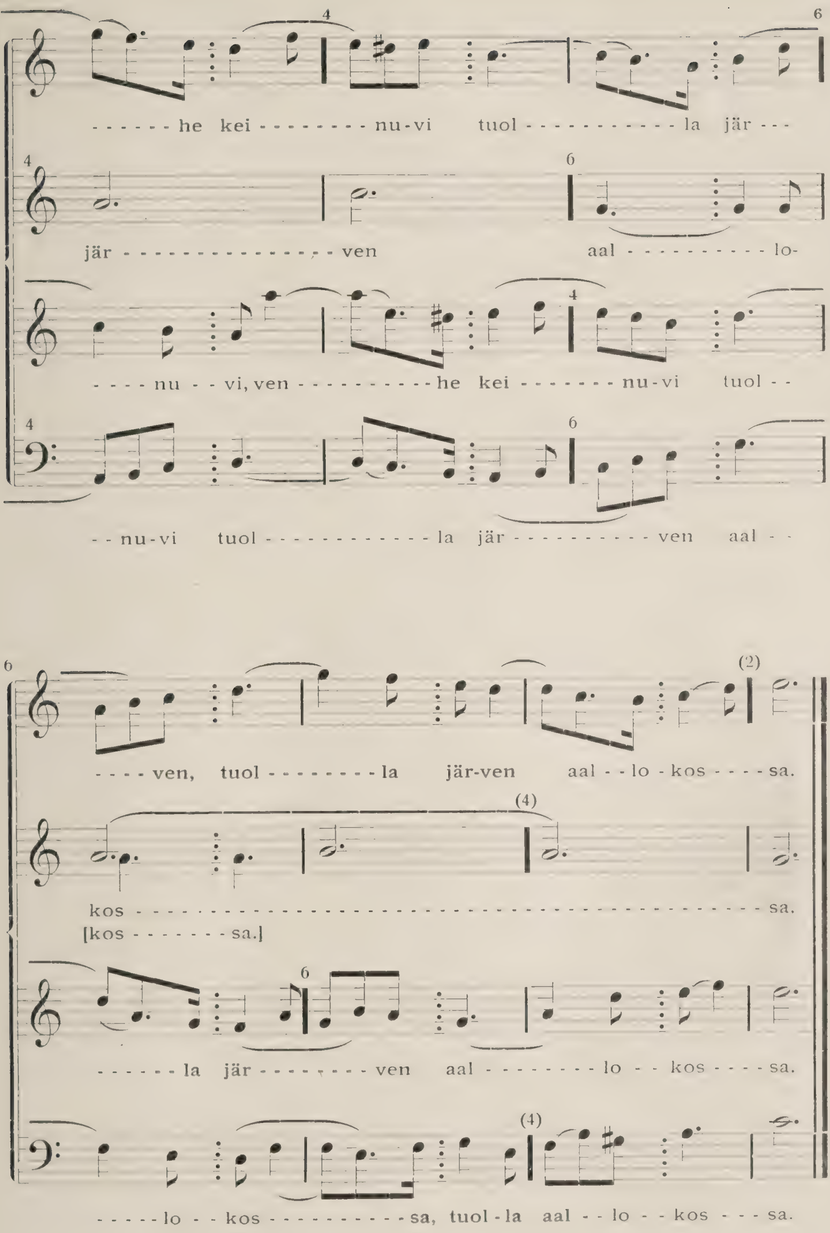

c. f.
Van - - - - - - - - - - ha mum - - - - - - - - - - - - - - - - -
T. Vanha mum - - - - mo, van - - - - - - ha mum -
Vanha mum - - - - - - - mo,

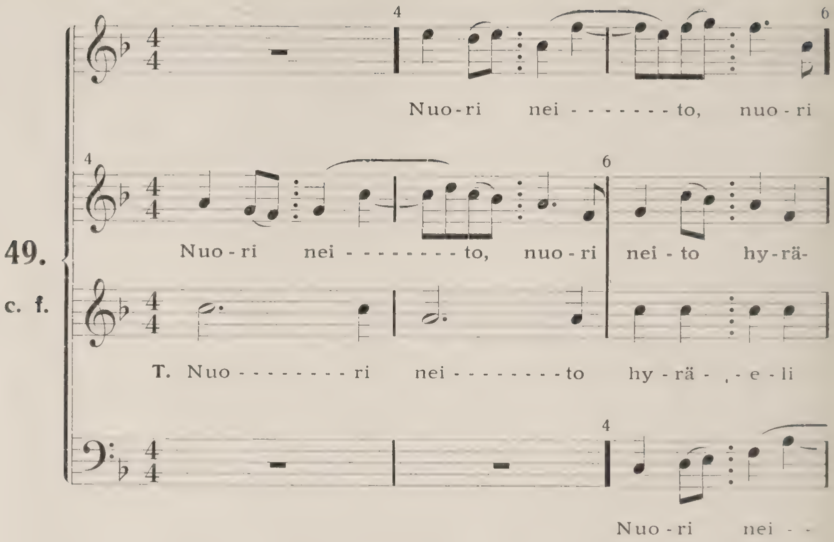

mo vaan huo - - - - - - - - - - - - -
[huo - - - - - - - - - - - - -
Vanha mum - - - mo, van - - - - - ha mum - - - - - mo vaan huo - -
- - mo vaan huo - - kai-li, van - - - - - ha mum - - - mo vaan
van - - - - ha mum - - - - mo vaan huo - - - kai-li, van - - - - - ha

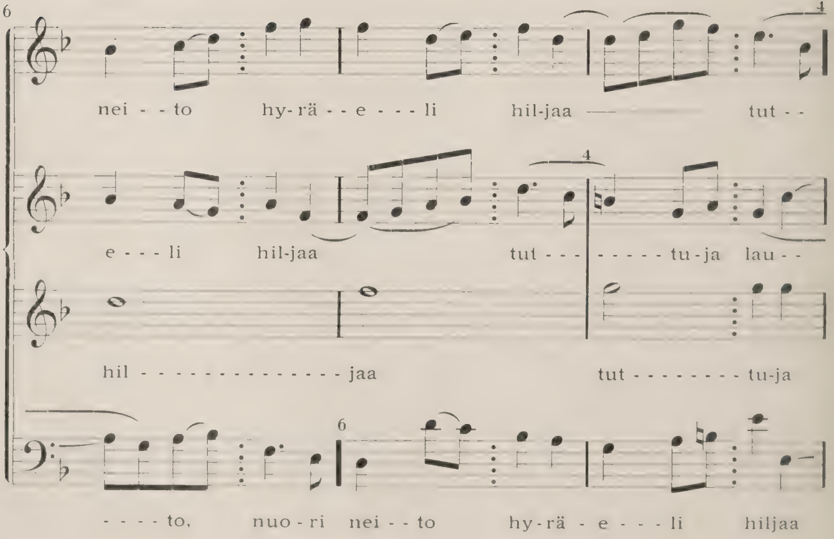

(4)
kai - li.
kai - li.]
kai-li, vaan huo - - - - - - - - - - kai - - - - - - li.
(4)
huo - kai - - - - - - - - - - - - - - - li.
(2)
mum - - - mo vaan huo - - - - - - - - - kai - - - li.

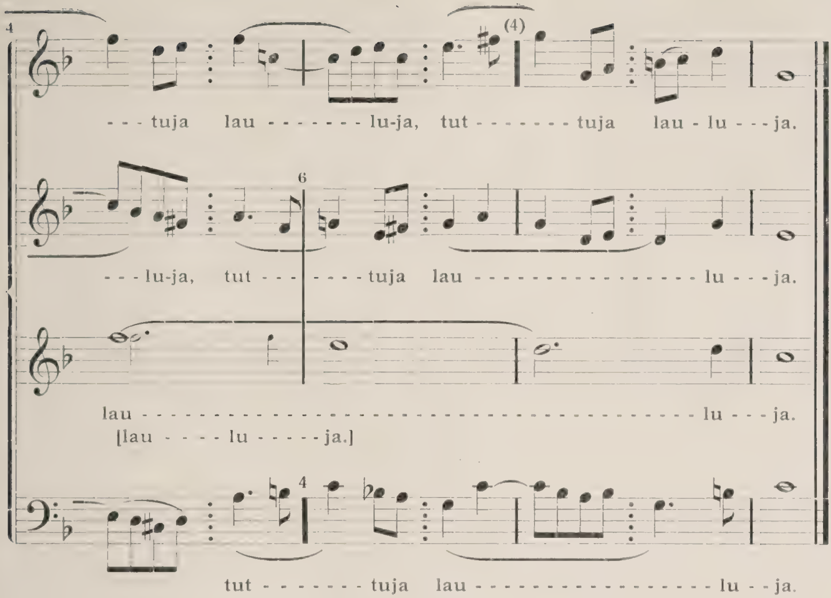
48. c. f.


Ven - - he kei - - - - - - - - - - - nu - - vi, ven-
Ven - - - - - - - - he kei - - - - - - - - nu-vi tuol - - - - - - - - - - - la
T. Ven - - he kei - - -
Ven - - he kei - - - - - - - - nu - vi, ven - - - - - - - he kei - - -


- - - - - - he kei - - - - - - - - nu-vi tuol - - - - - - - - - - - la jär - - -
jär - - - - - - - - - - - - - - ven aal - - - - - - - - - - lo-
- - - - nu - - vi, ven - - - - - - - - - - he kei - - - - - - - nu-vi tuol - -
- - nu-vi tuol - - - - - - - - - - - - la jär - - - - - - - - - - ven aal - -
- - - - ven, tuol - - - - - - - - la jär-ven aal - - lo - kos - - - - sa.
kos - sa.
[kos - - - - - - - sa.]
- - - - - - la jär - - - - - - - - ven aal - - - - - - - - lo - - kos - - - - sa.
- - - - - lo - - kos - - - - - - - - - - - sa, tuol-la aal - - lo - - kos - - - sa.

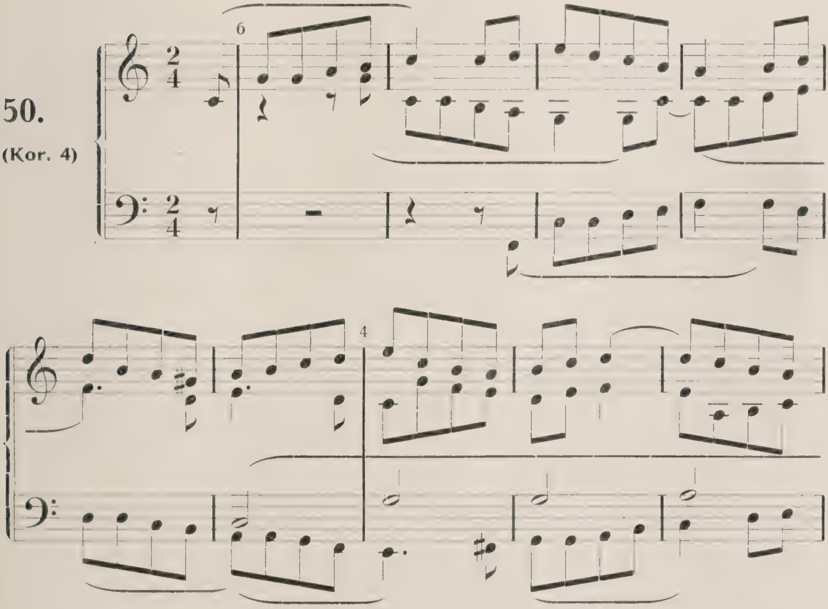

49.
c. f.
Nuo-ri nei - - - - - - - to, nuo-ri
Nuo-ri nei - - - - - - - - to, nuo-ri nei-to hy-rä-
T. Nuo - - - - - - - - - ri nei - - - - - - - - to hy-rä-,-e-li
Nuo-ri nei - -

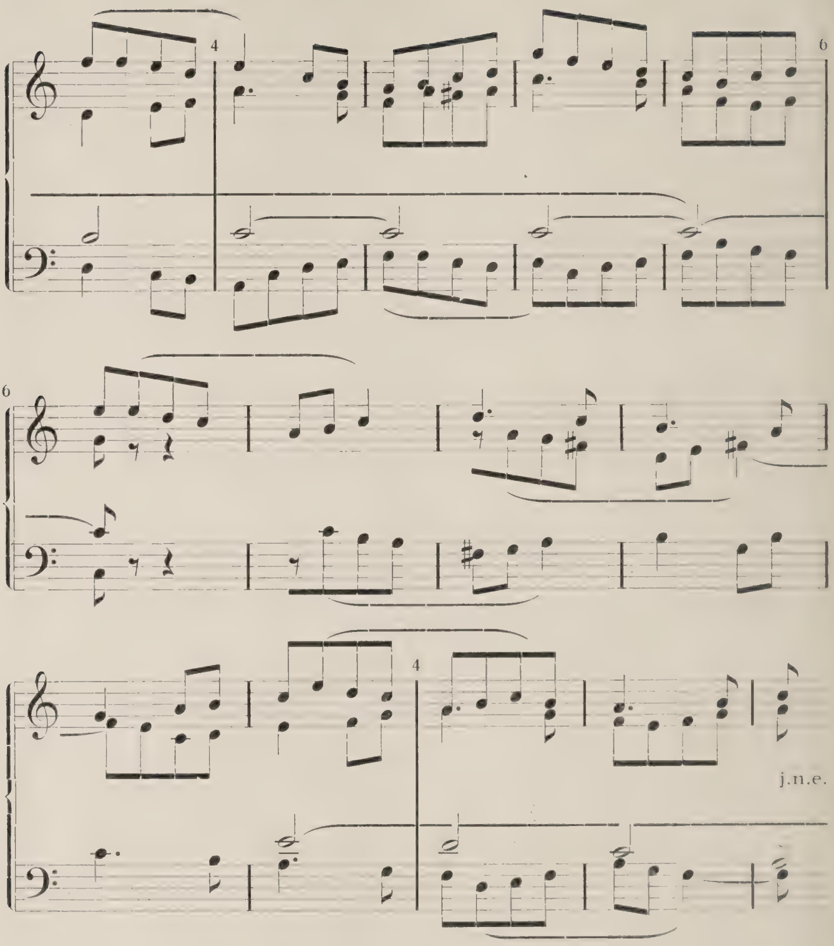

nei - - to hy-rä - - e - - - li hil-jaa — tut - -
e - - - li hil-jaa tut - - - - - - - tu-ja lau - -
hil - - - - - - - - - - - - - - jaa tut - - - - - - - - tu-ja
- - - - to, nuo-ri nei - - to hy-rä - e - - - li hiljaa


4
- - - tuja lau - - - - - - - lu-ja, tut - - - - - - - tuja lau - lu - - - ja.
6
- - - lu-ja, tut - - - - - - - tuja lau - - - - - - - - - - - - - - - - - lu - - - ja.
lau - lu - - - ja.
[lau - - - - lu - - - - - ja.]
4
tut - - - - - - - tuja lau - - - - - - - - - - - - - - - - - - lu - - ja.

50.

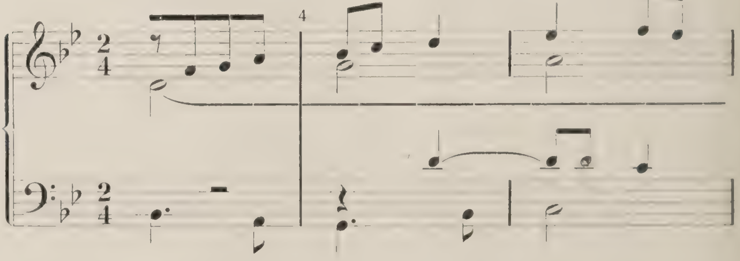
(Kor. 4)

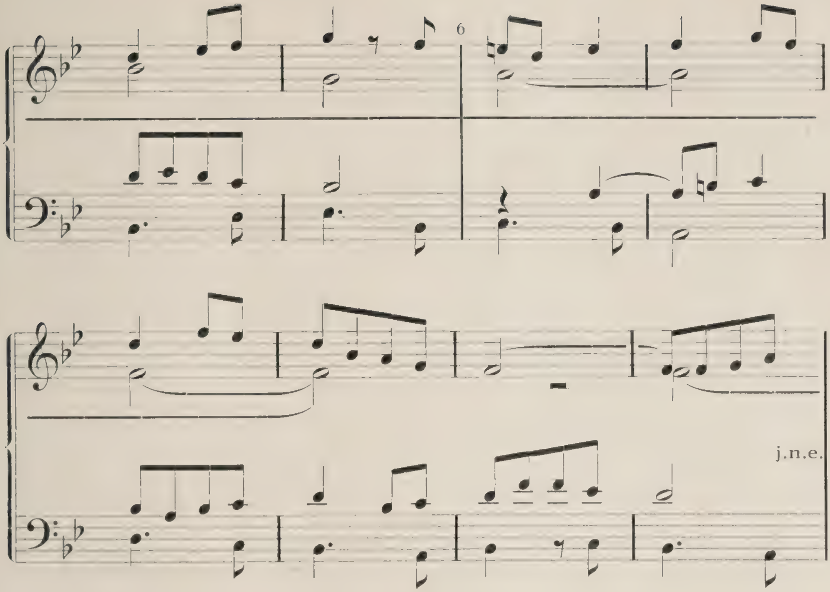


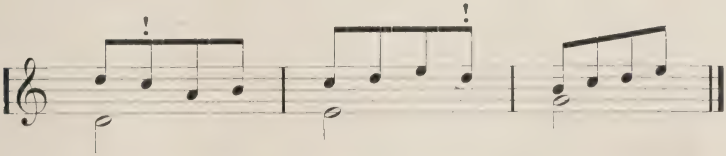


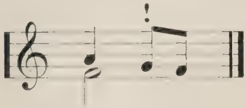
51.

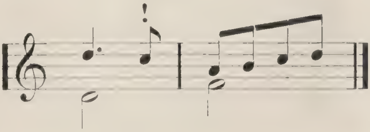
(Kor. 6)

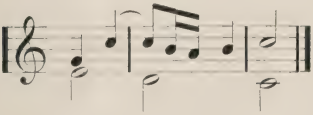




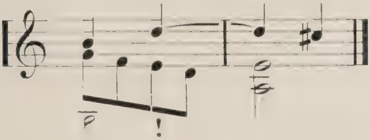
51, c. 

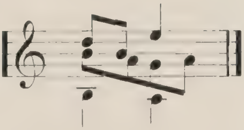
51, d. 

51, e. 

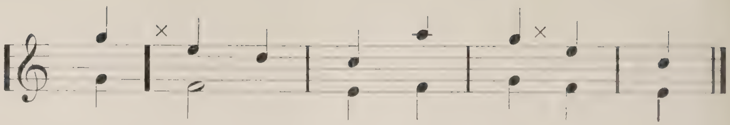
51, f. 

51, g.

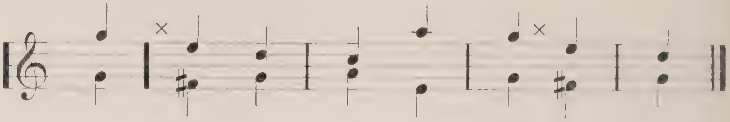
51, h. 

51, i. 

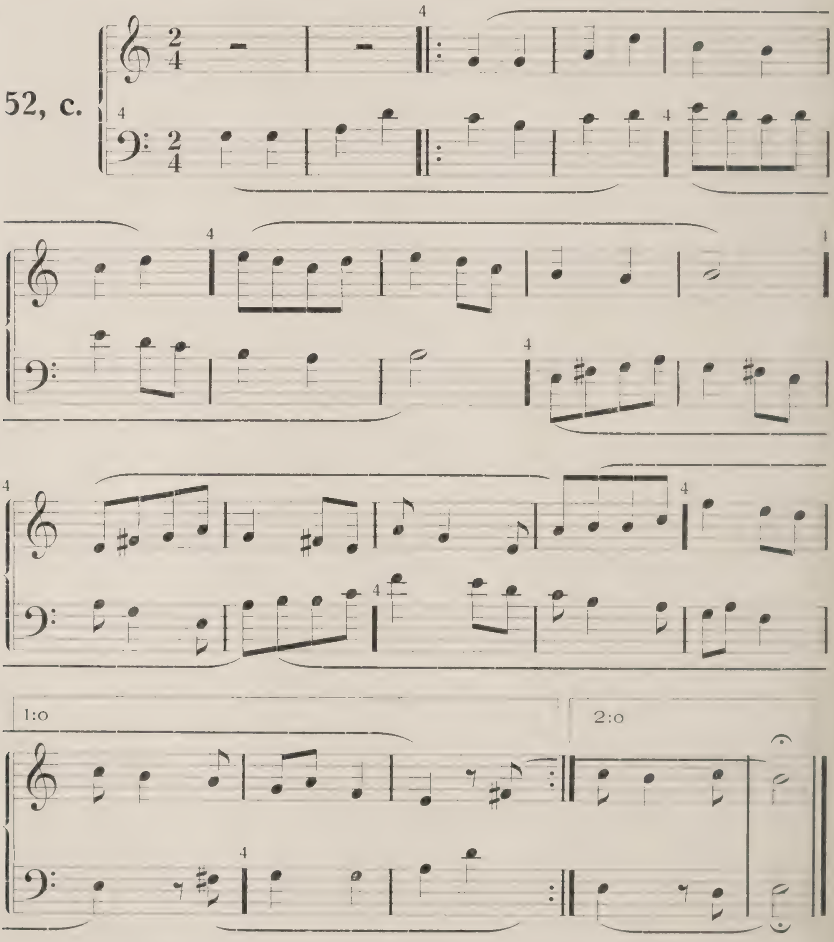
52, a.



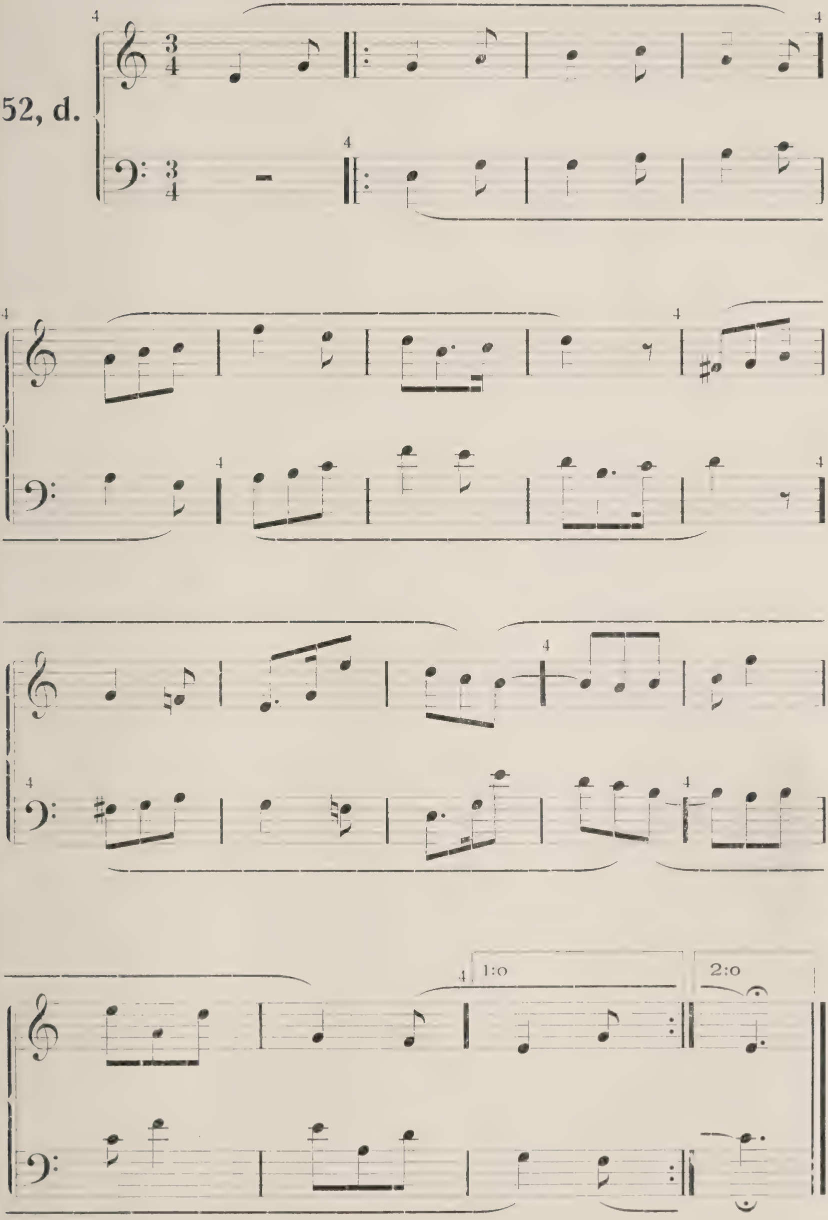
52, b.



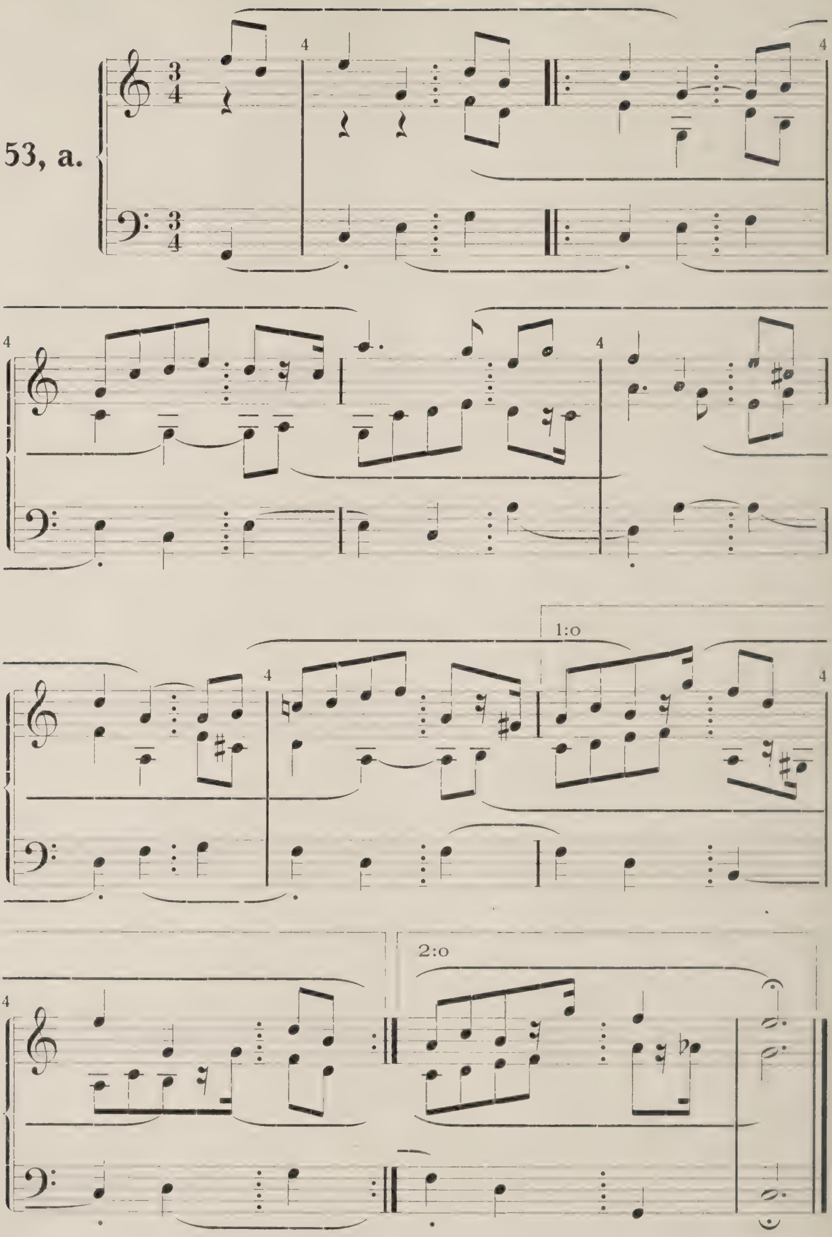
52, c.



52, d.

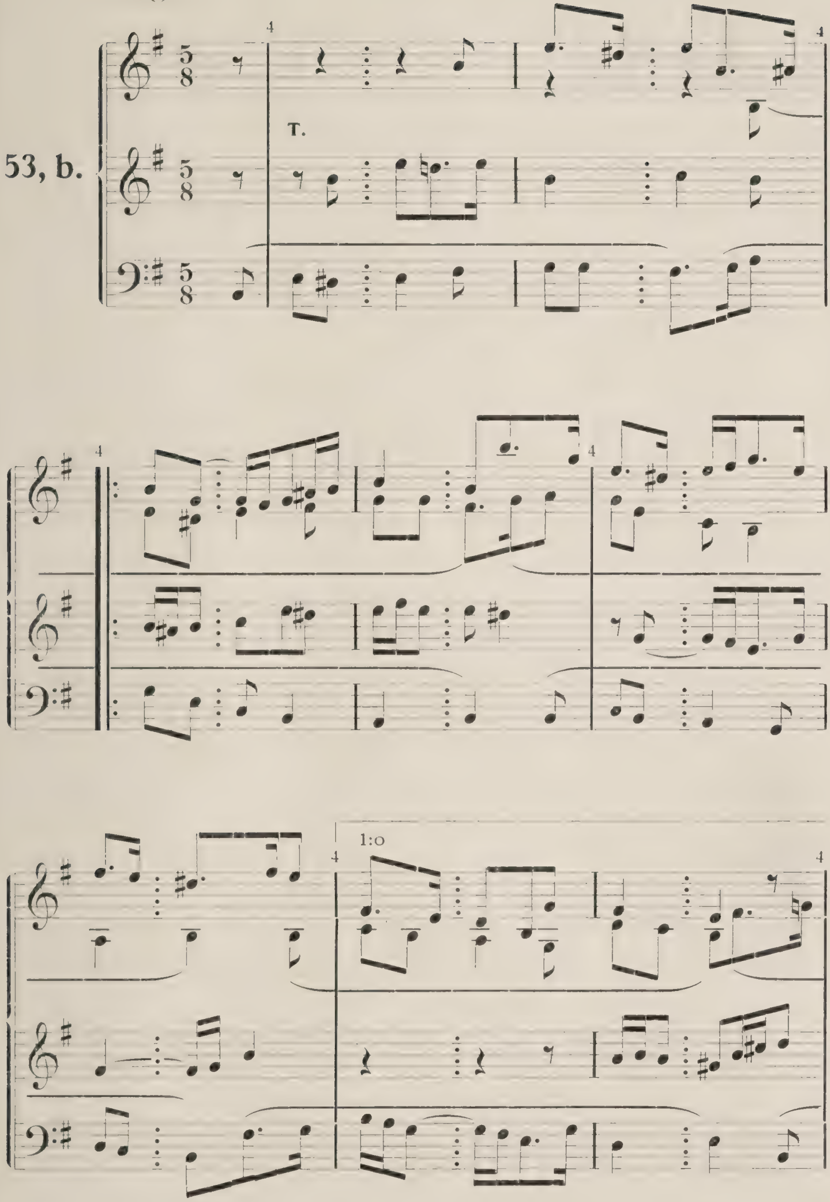


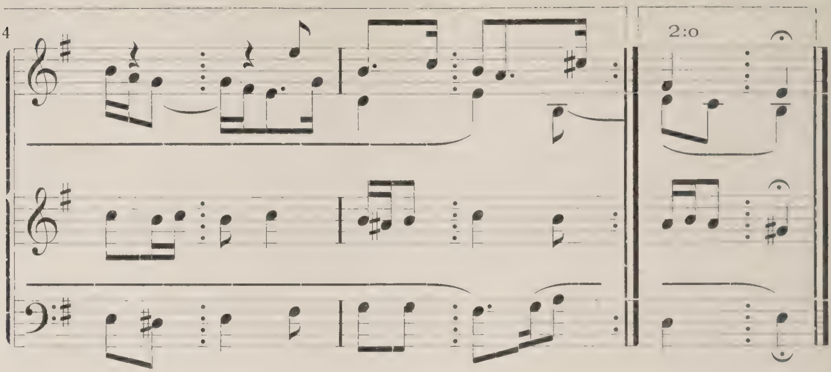
53, a.



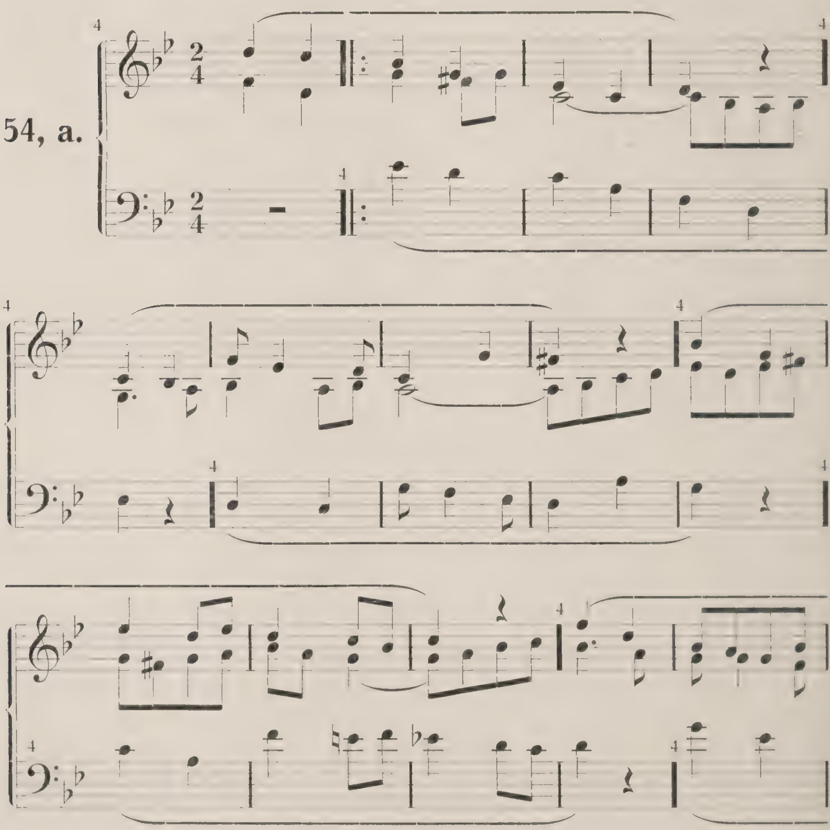
Adagio.

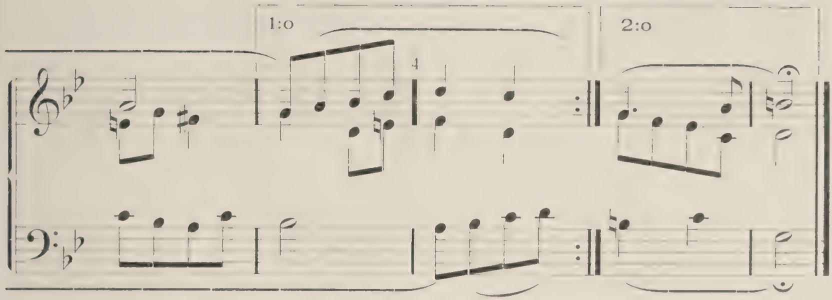
53, b.



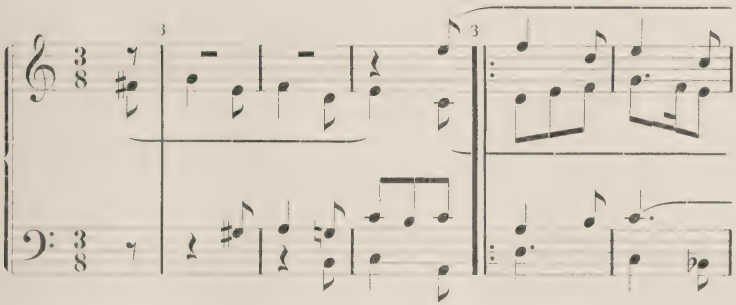


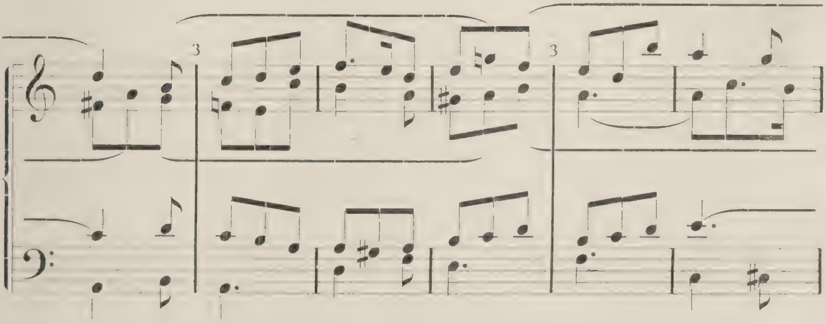
54, a.

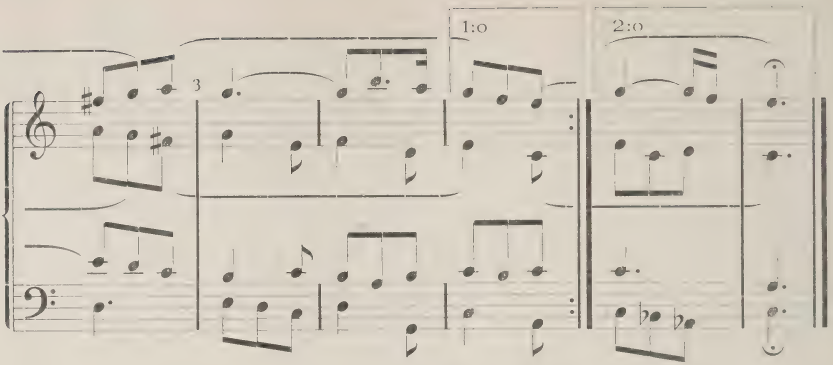




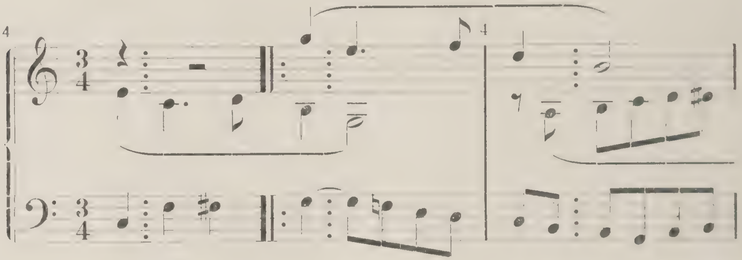
54, b.

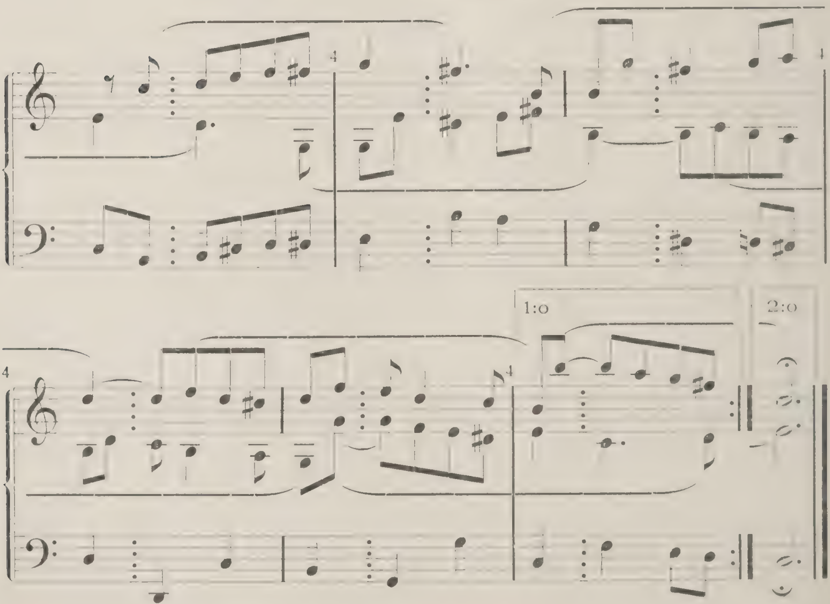






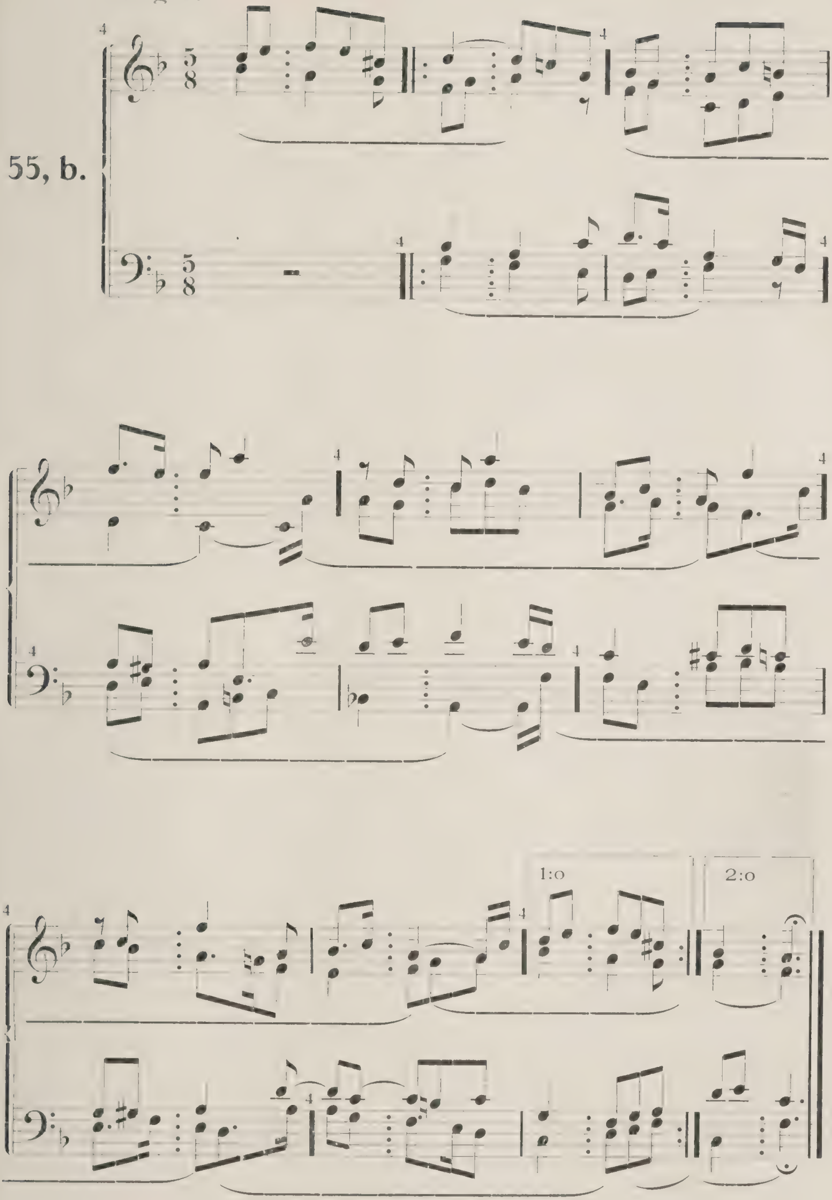
55, a.



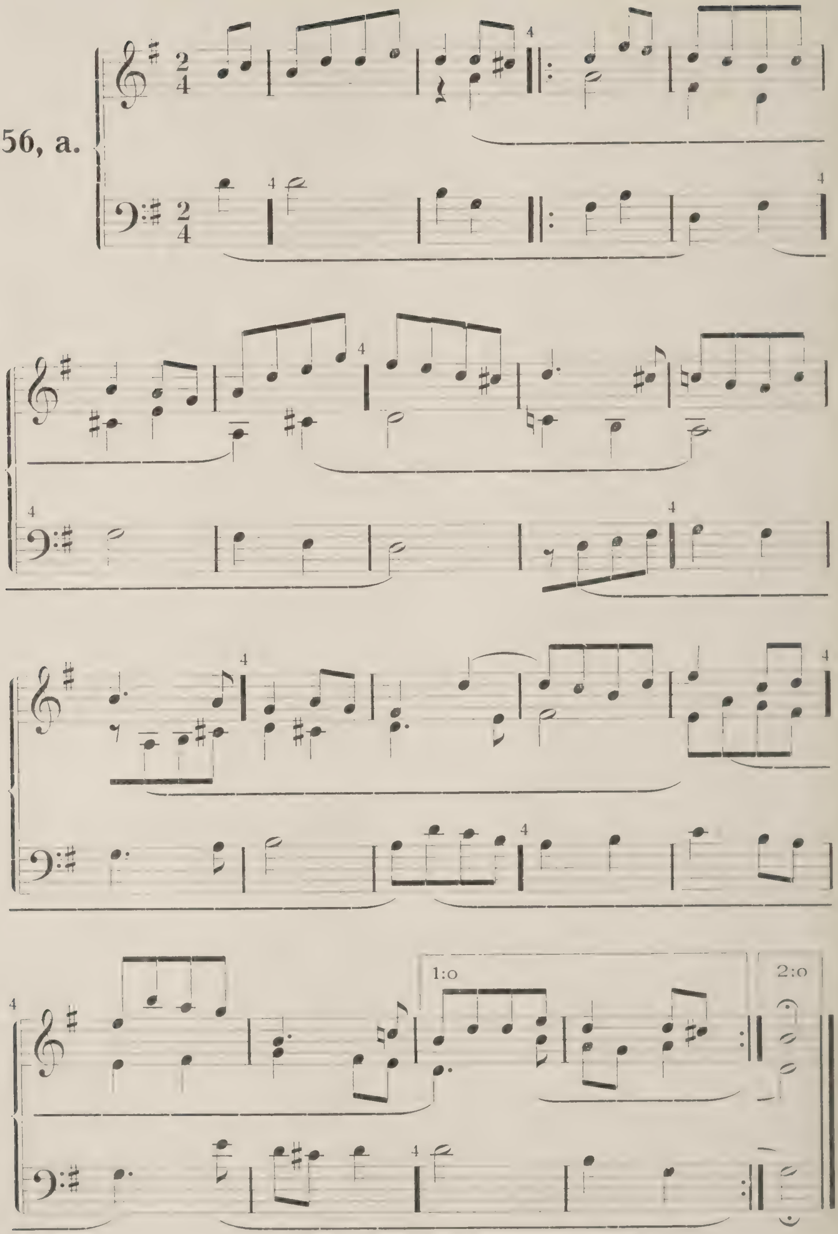


Adagio.

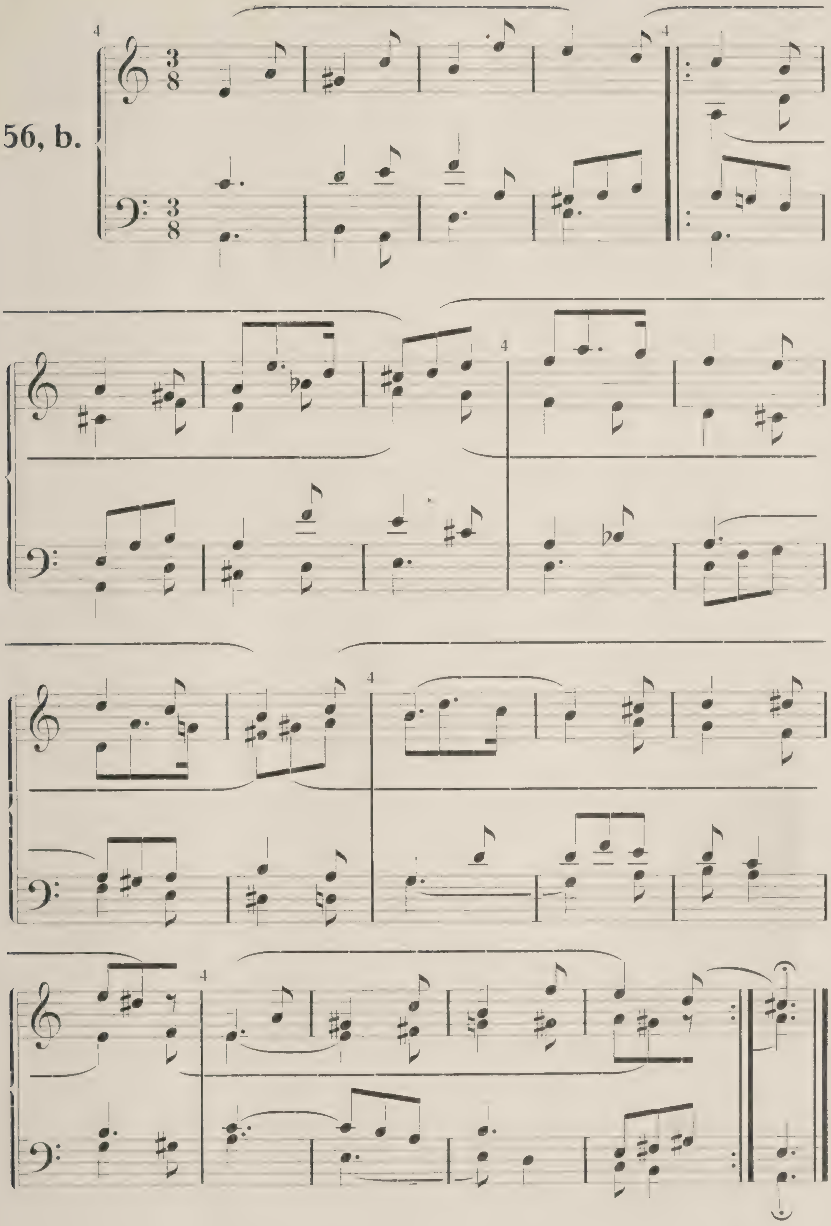
55, b.



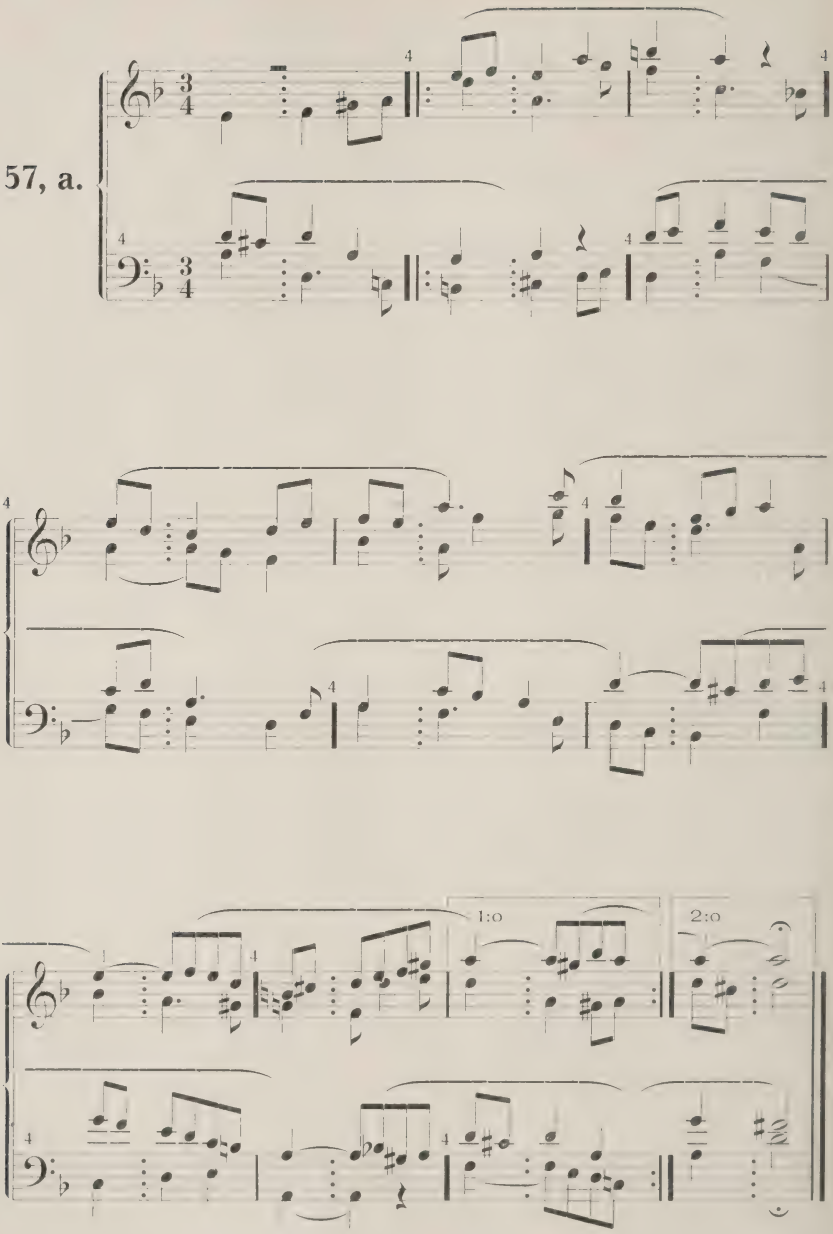
56, a.



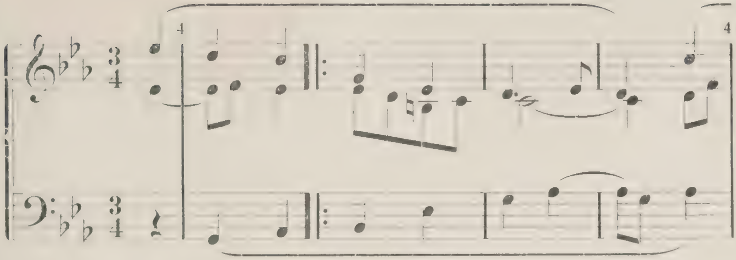
56, b.

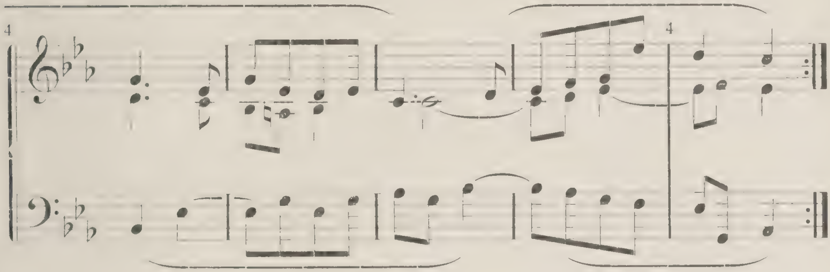


57, a.

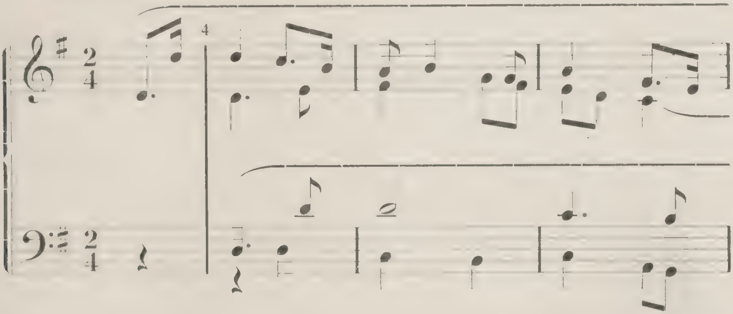


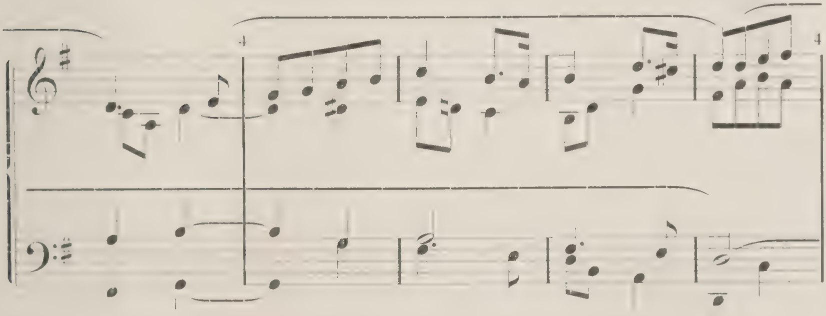
57, b.

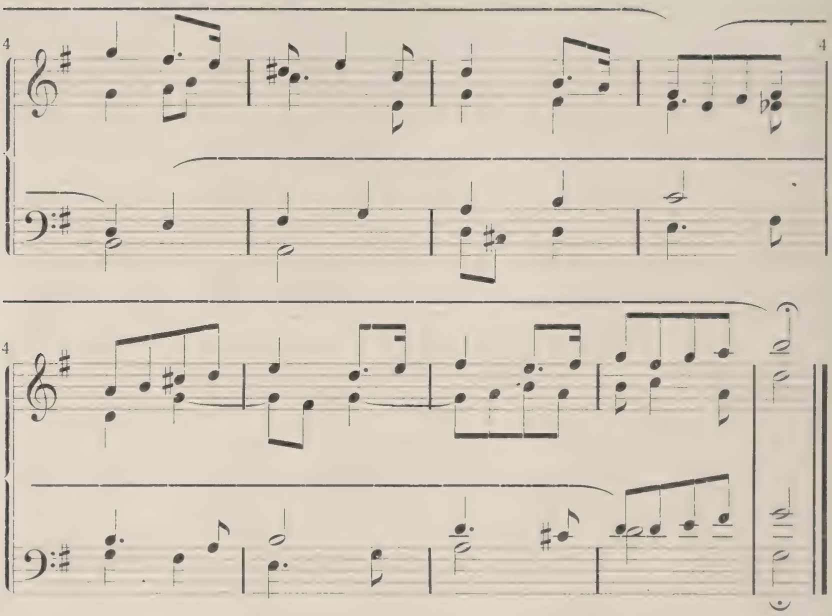




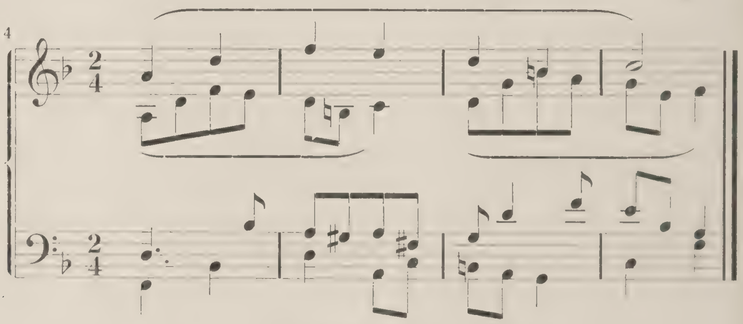
58, a.



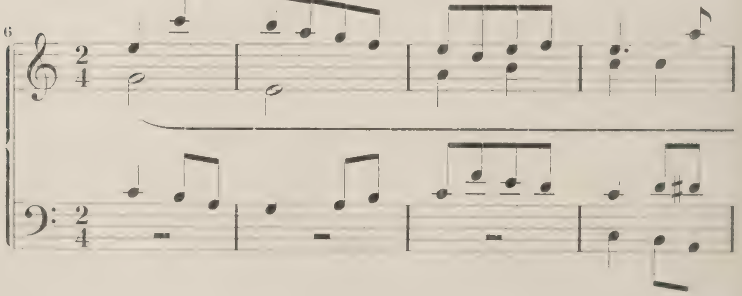


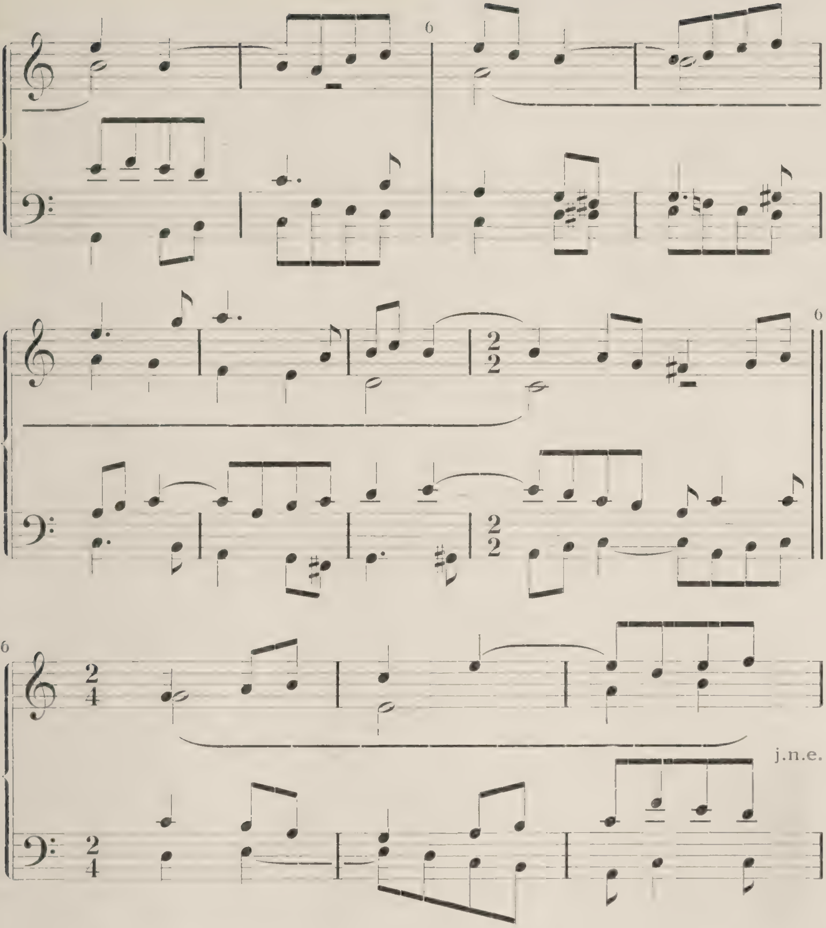


58, b.

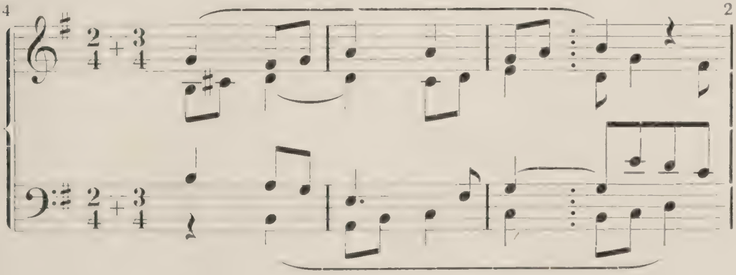


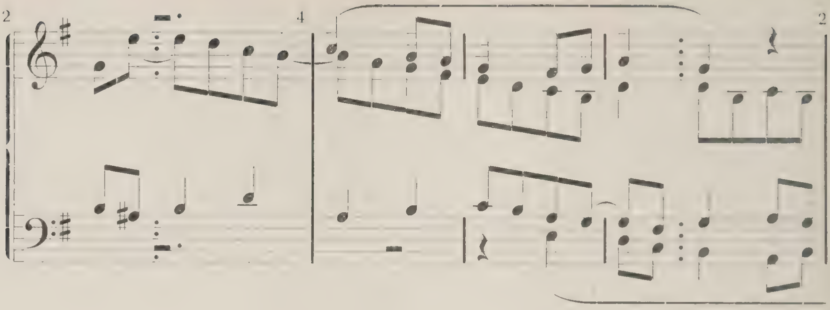
59.
(Kor. 8)

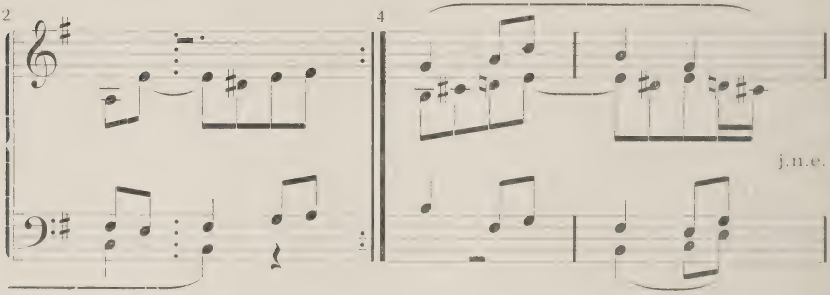




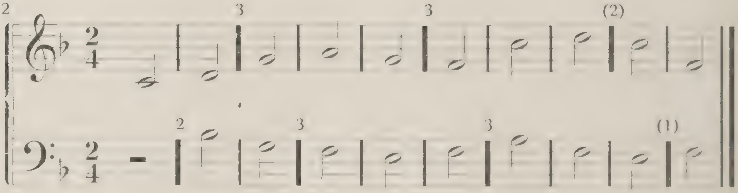
60.
(Kor. 11)



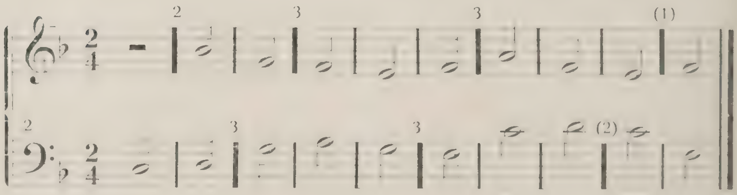




61, a.
c. f.

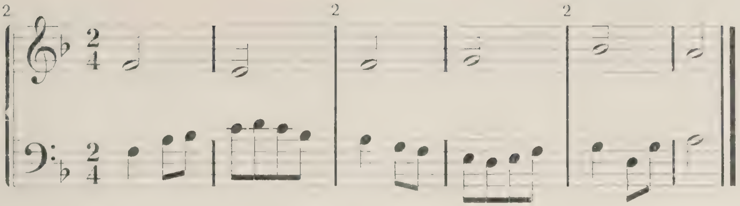


61, b.
c. f.

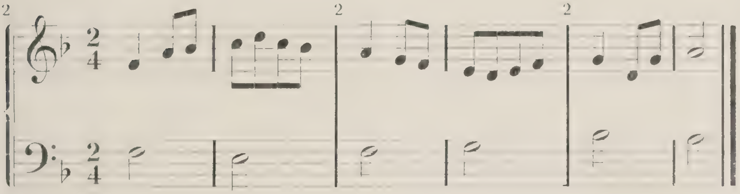


62, a.

c. f.



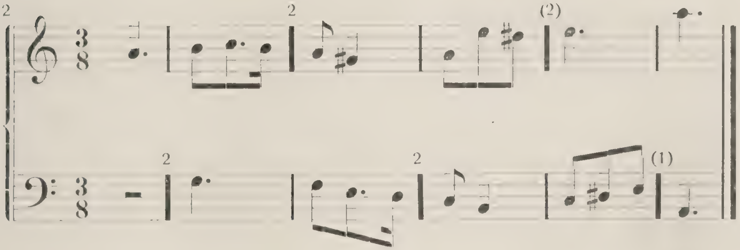
62, b.



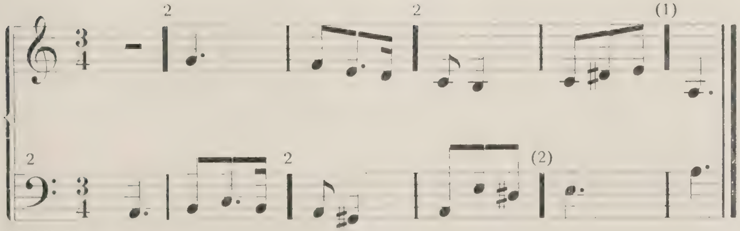
c. f.

63, a.

c. f.

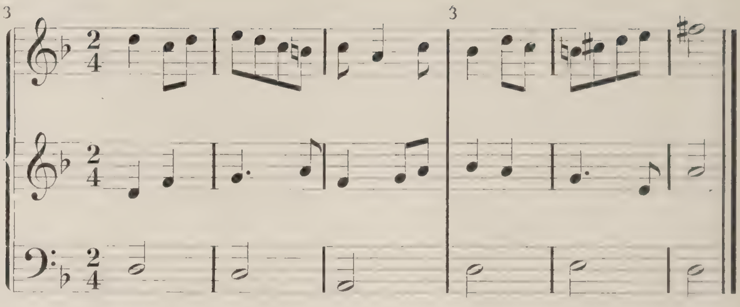


63, b.



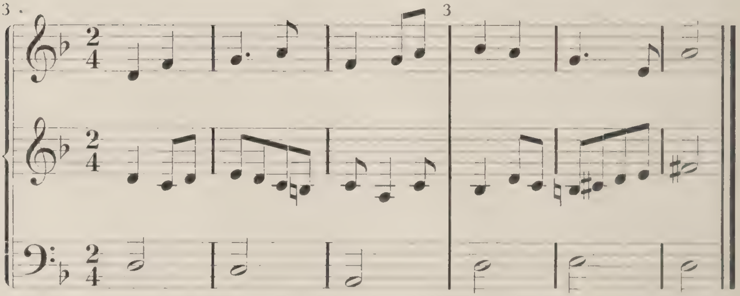
c. f.

64, a.



c. f.

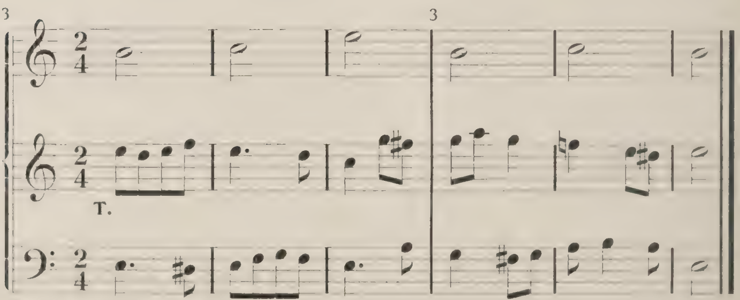
64, b.



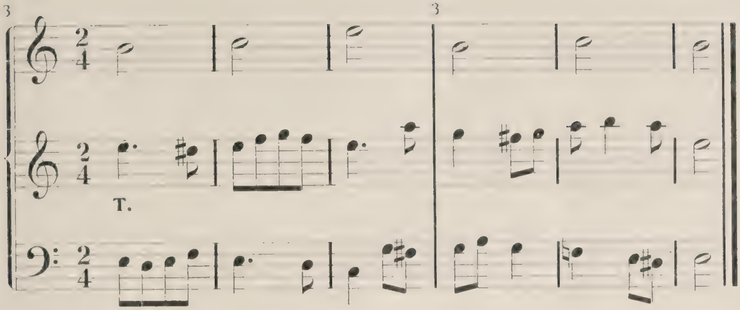
c. f.

c. f.

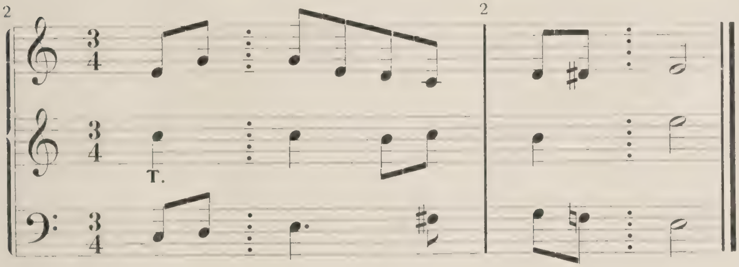
65, a.



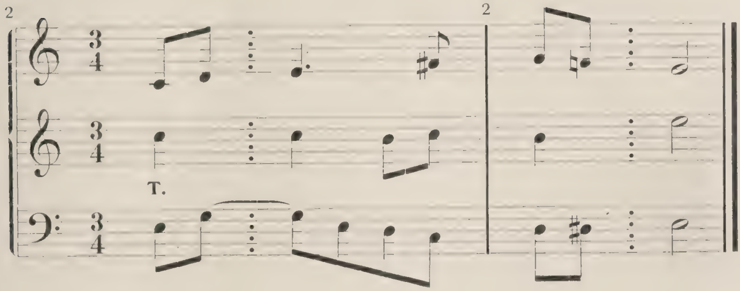
c. f.
65, b.



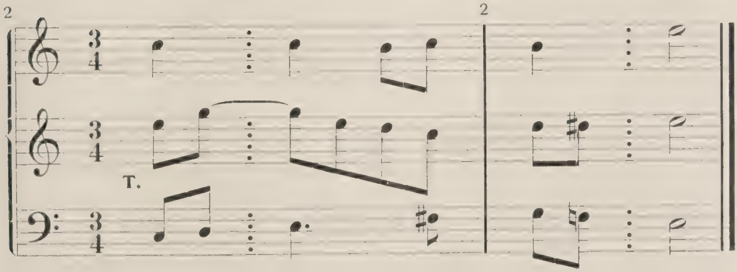
66, a.
c. f.



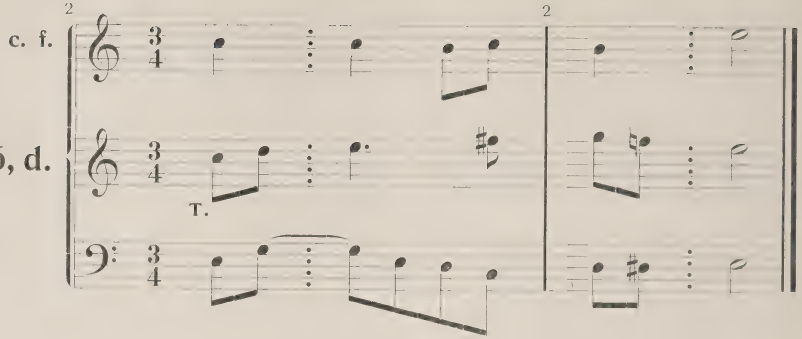
66, b.
c. f.



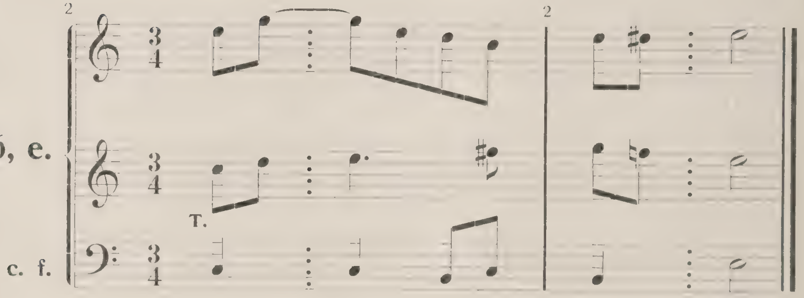
c. f.
66, c.



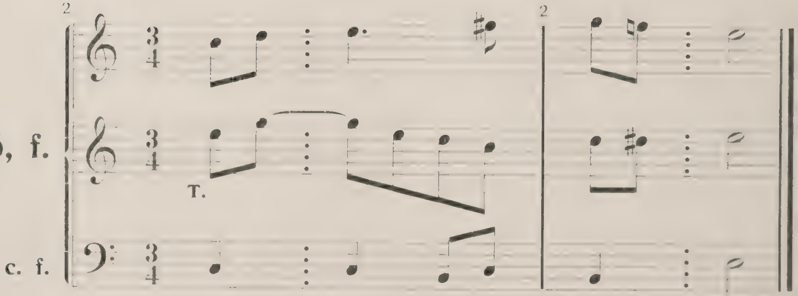
66, d.



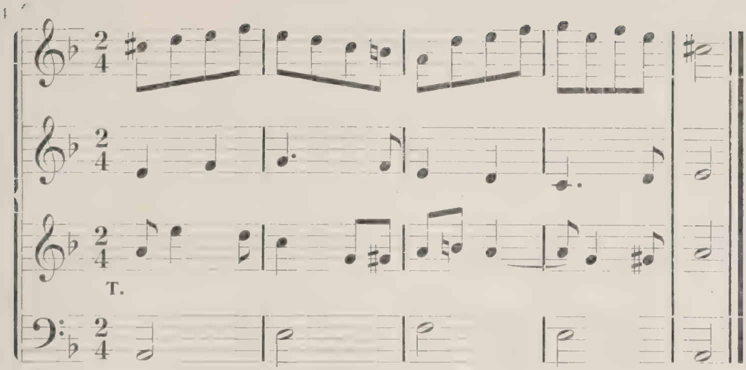
66, e.



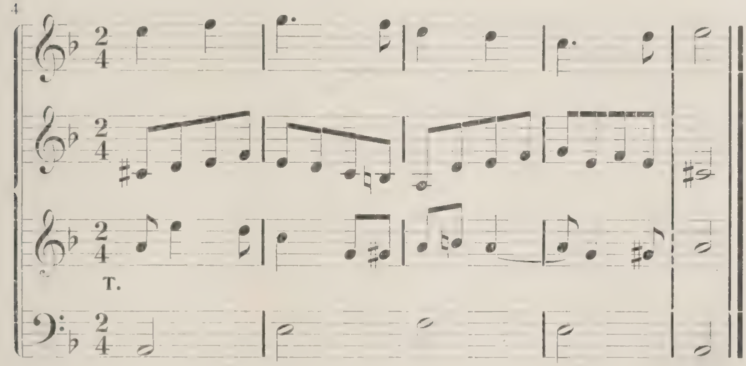
66, f.



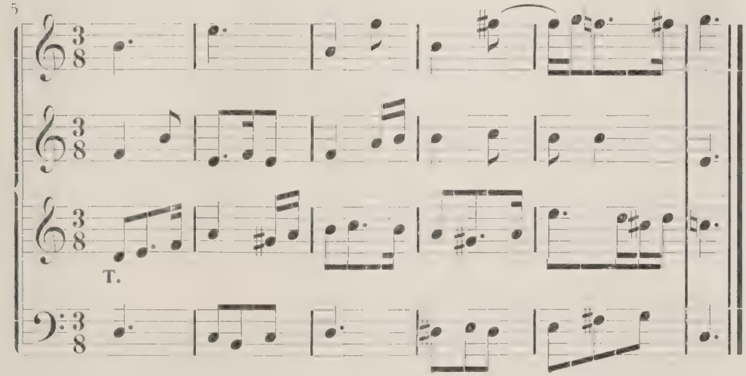
67, a.



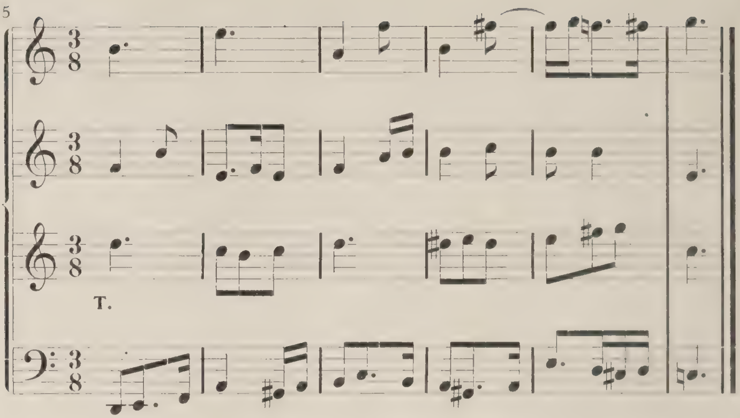
67, b.



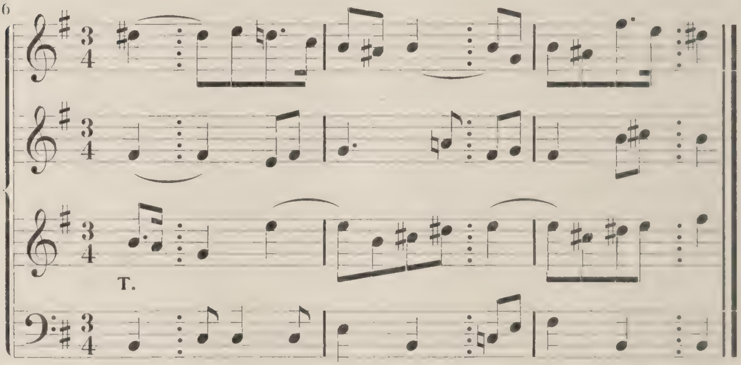
67, c.



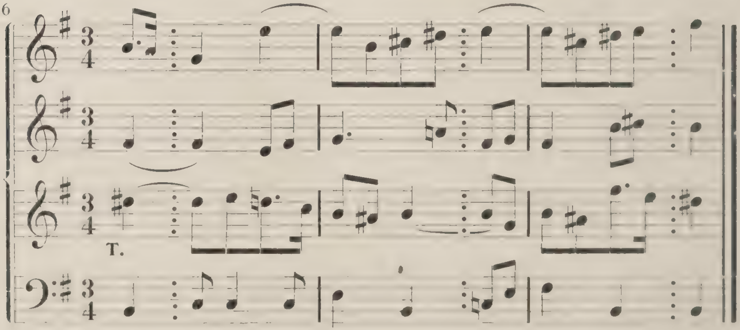
67, d.



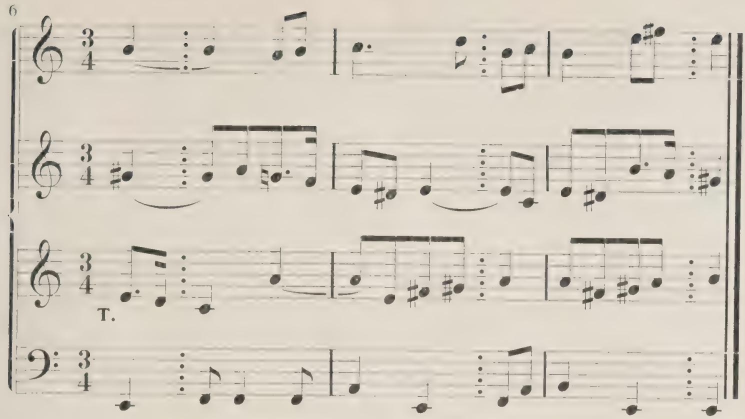
68, a.



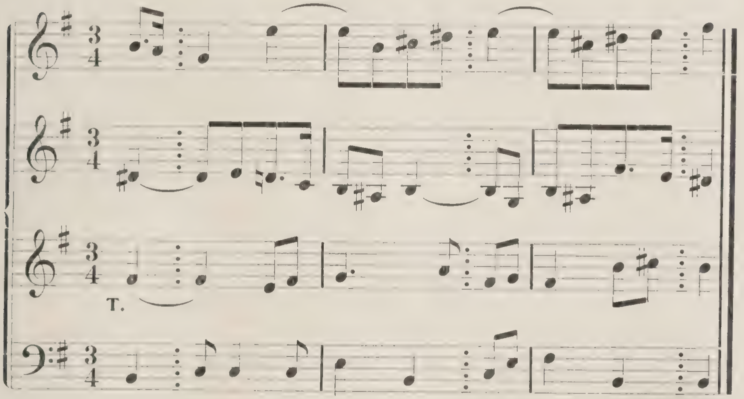
68, b.



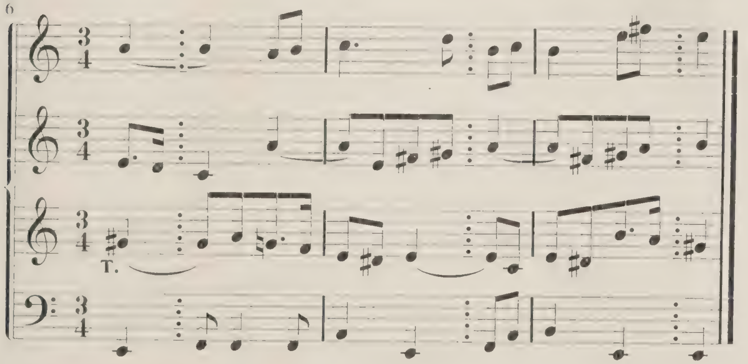
68, c.



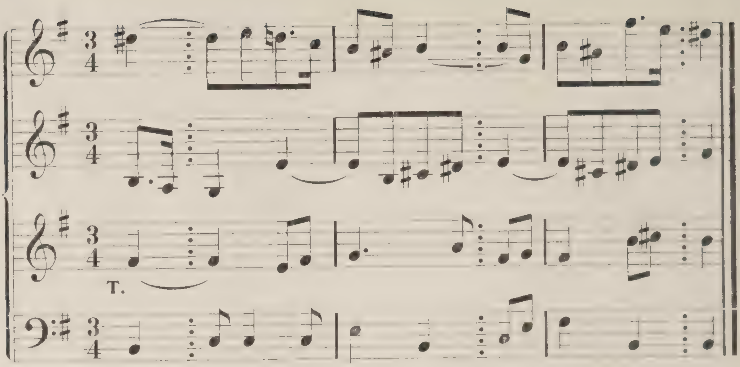
68, d.



68, e.



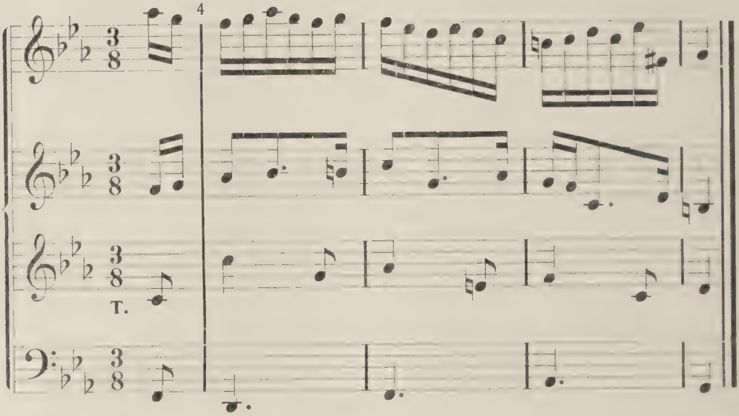
68, f.



c. f.

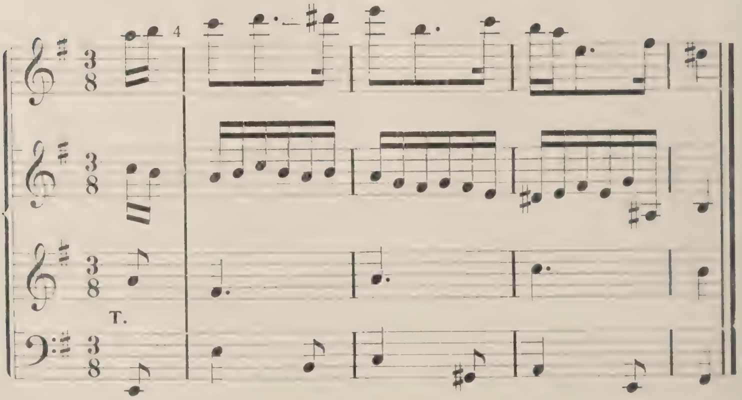
69, a.

1.
2.
3.
4.

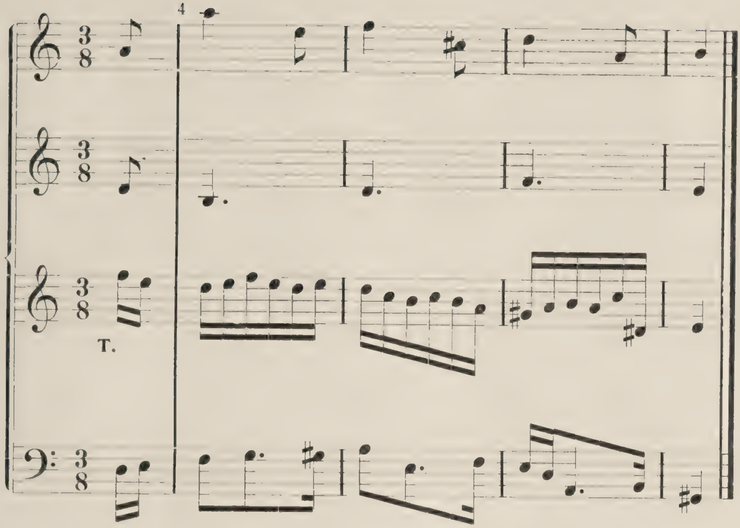


69, b.

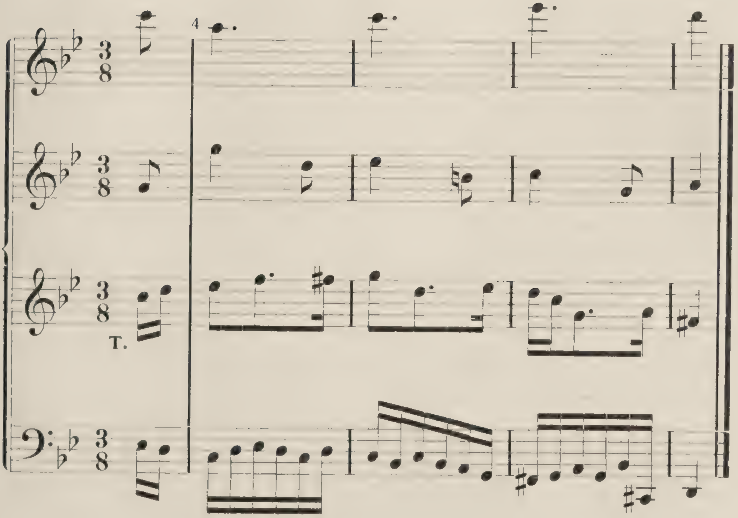
2.
1.
4.
3.



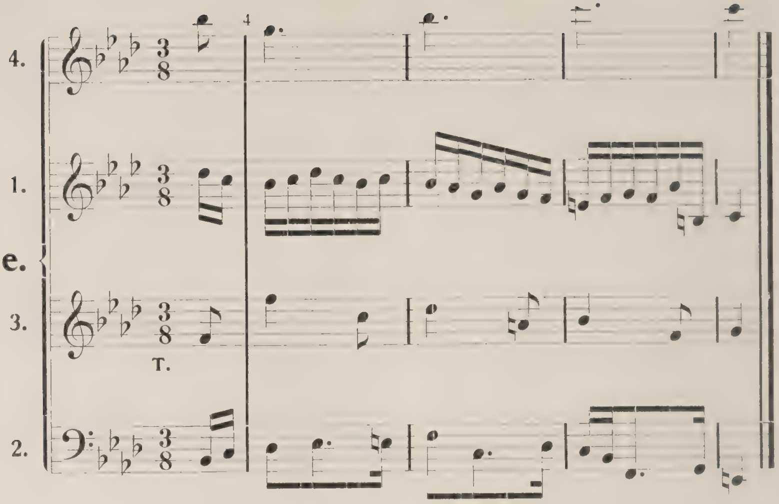
3. 4. 69, c. 1. 2.



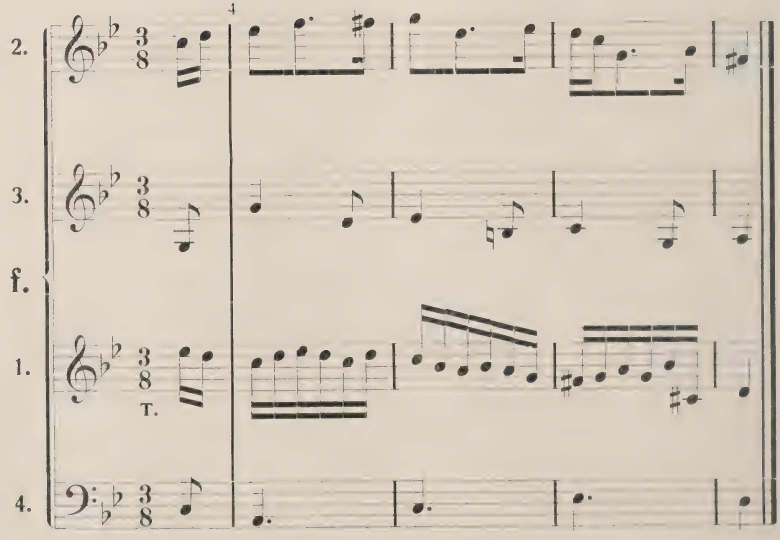
4. 3. 69, d. 2. 1.



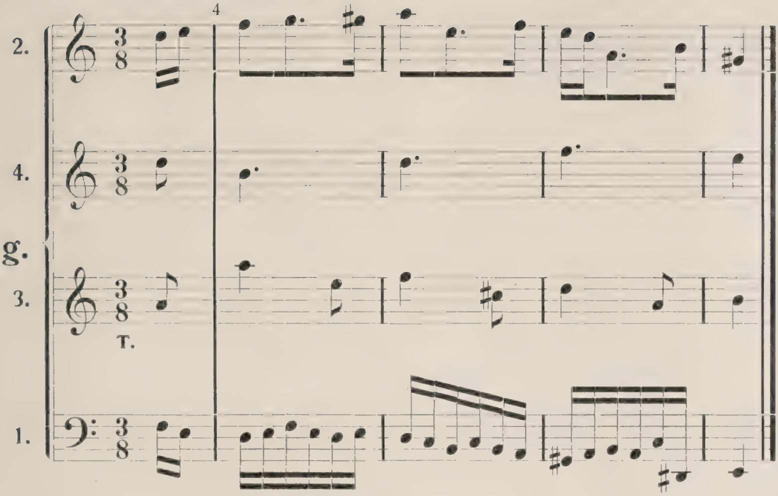
69, e.



69, f.



69, g.

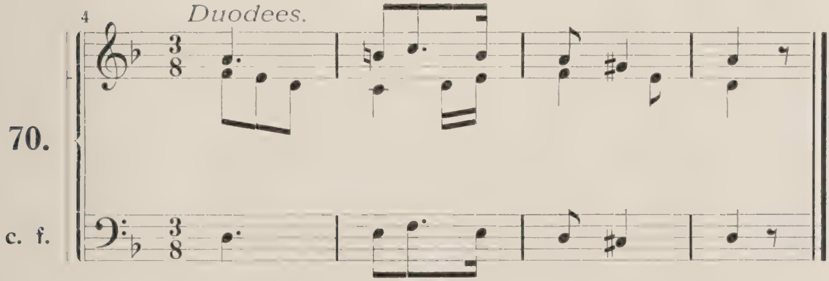


Samoin, mutta äänten järjestys:

69, h—y.

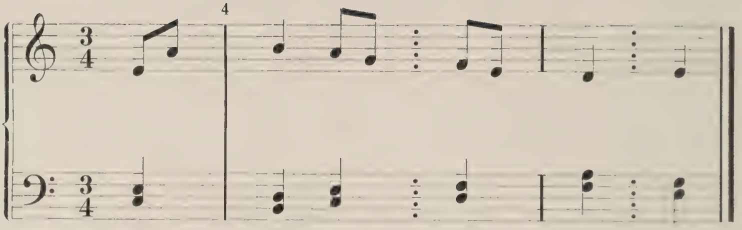
1	1	1	1	1	2	2	2	3	3	3	3	3	4	4	4	4
2	3	3	4	4	1	3	4	1	1	2	2	4	1	2	2	3
4	2	4	2	3	3	4	1	2	4	1	4	2	2	1	3	1
3	4	2	3	2	4	1	3	4	2	4	1	1	3	3	1	2

70.



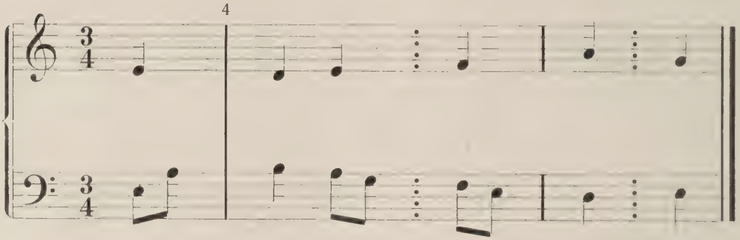
71, a.

c. f.



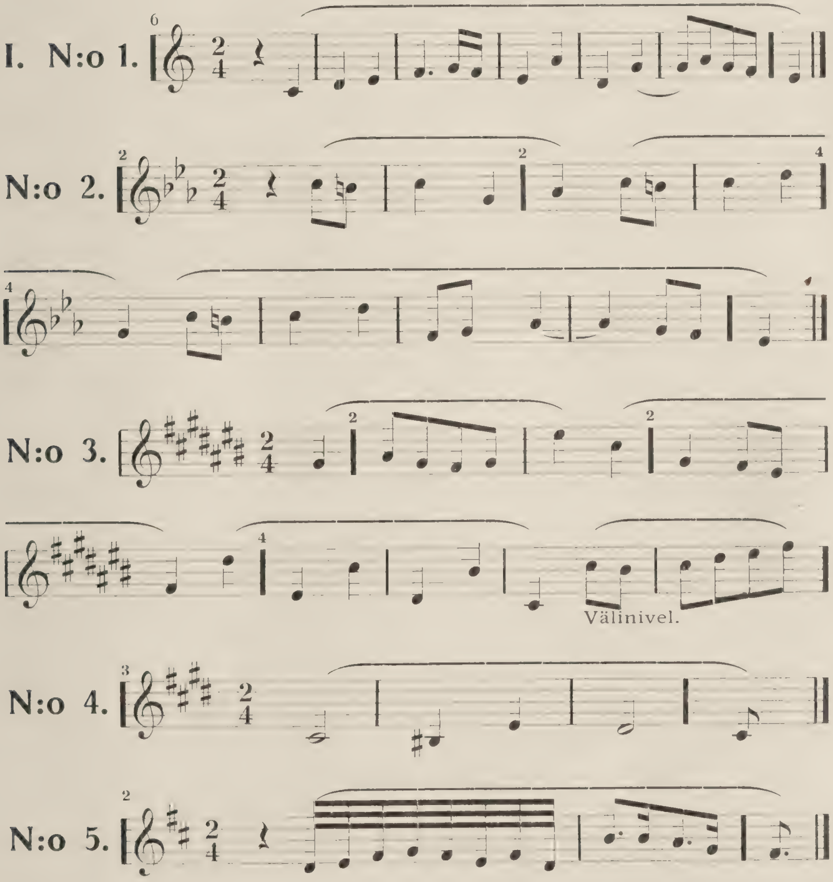
Dees.

71, b.



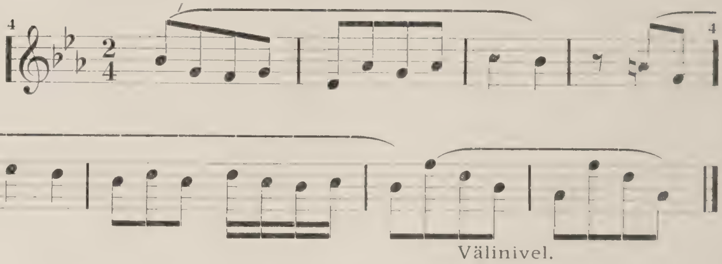
Liite II.

J. S. Bachin **"Wohltemperiertes Klavierin" fuugateemat**
merkittyinä normaalikestoisiin iskualoihinsa.

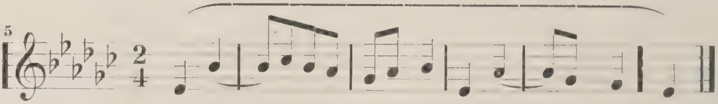


N:o 6.

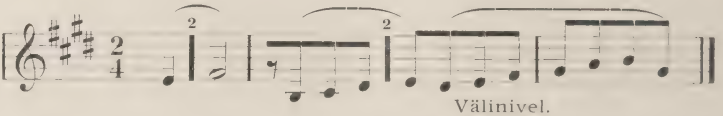
N:o 7.



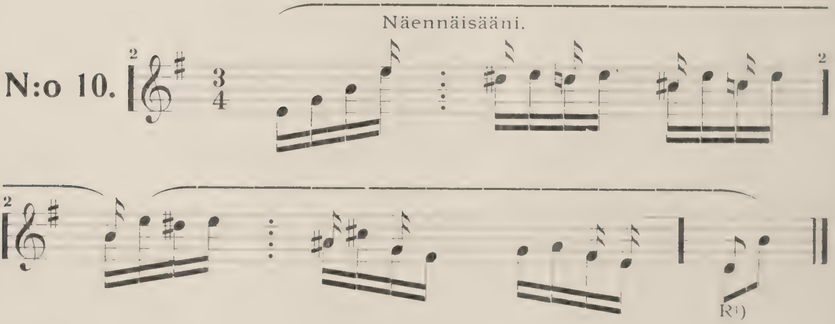
N:o 8.



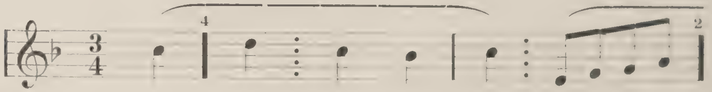
N:o 9.



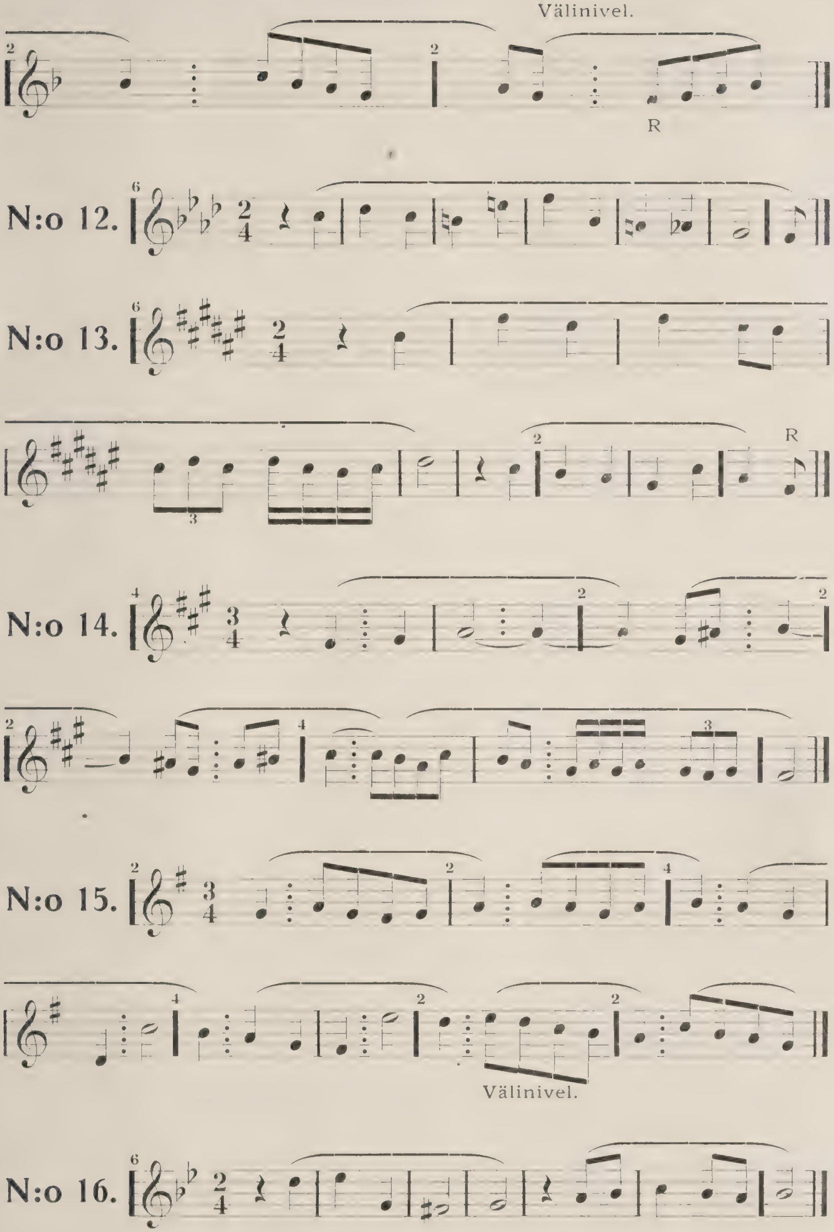
N:o 10.



N:o 11.

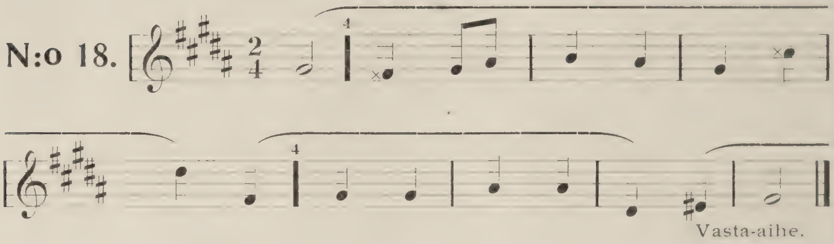


¹) *Riemann:* teeman päätössävel.

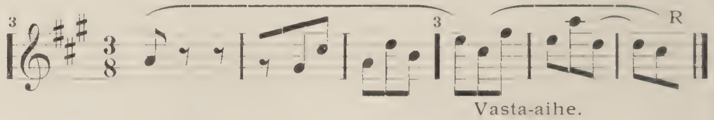

Välinivel.
R
N:o 12.
N:o 13.
R
N:o 14.
N:o 15.
Välinivel.
N:o 16.

N:o 17.

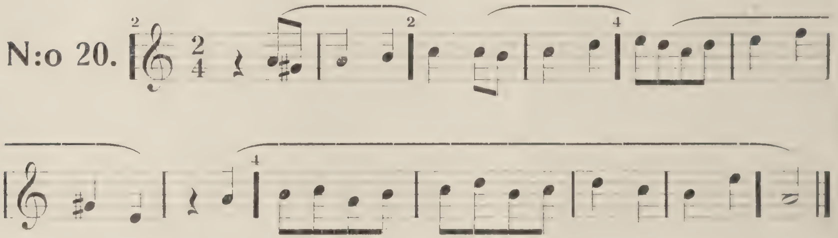
N:o 18.



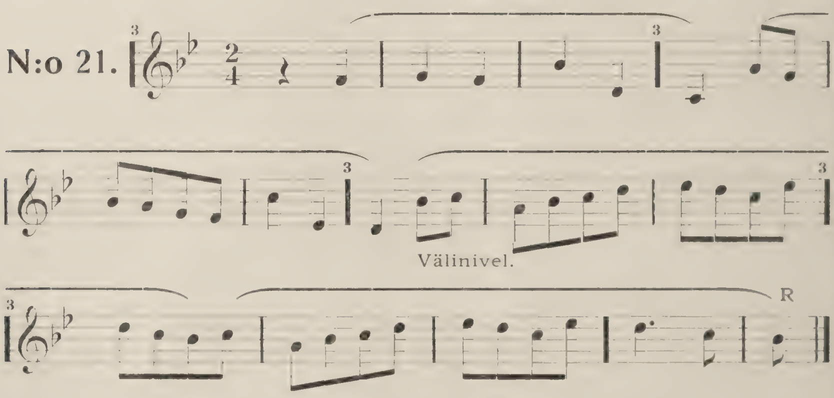
N:o 19.



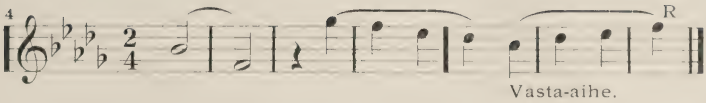
N:o 20.



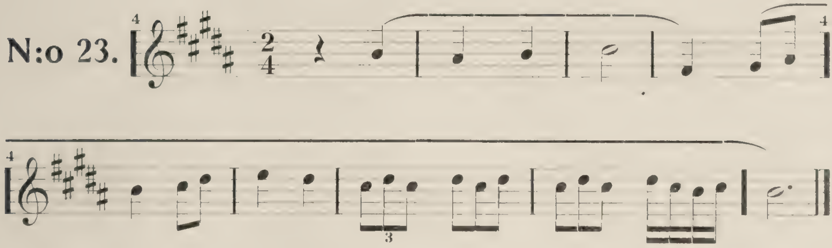
N:o 21.



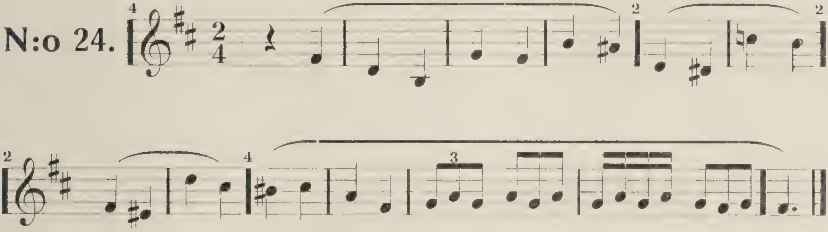
N:o 22.



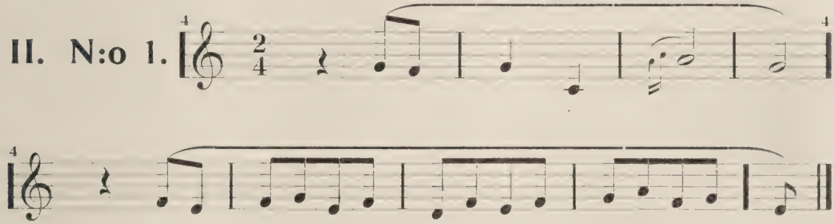
N:o 23.



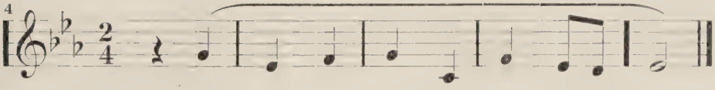
N:o 24.



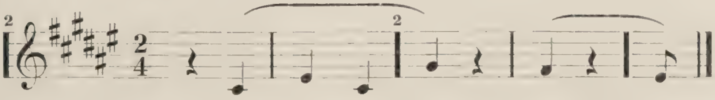
II. N:o 1.



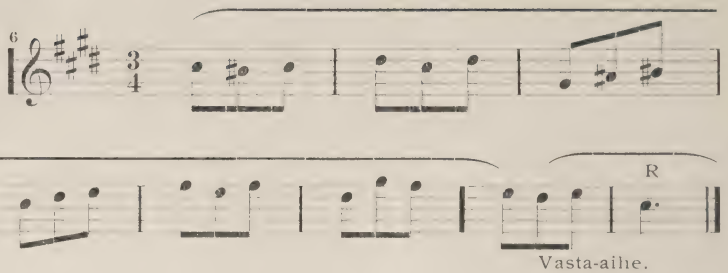
N:o 2.



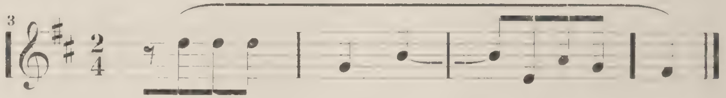
N:o 3.



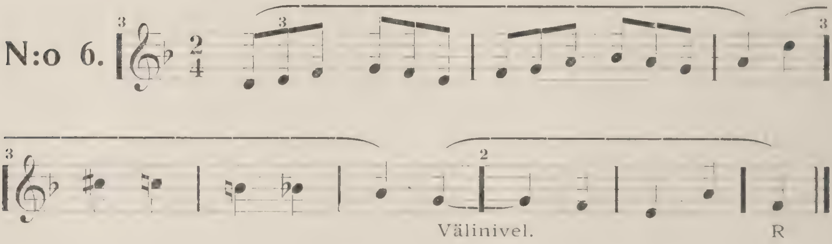
N:o 4.



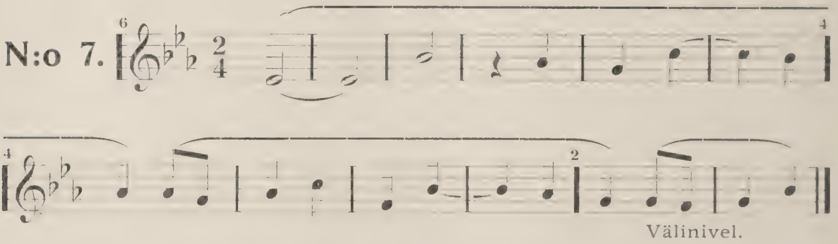
N:o 5.



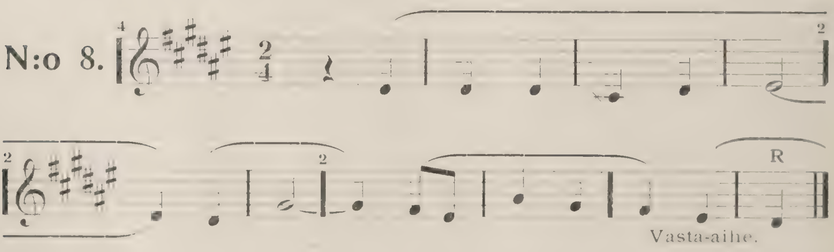
N:o 6.

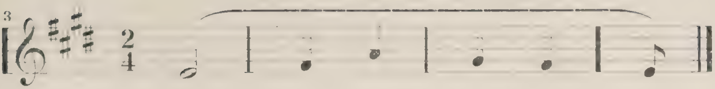


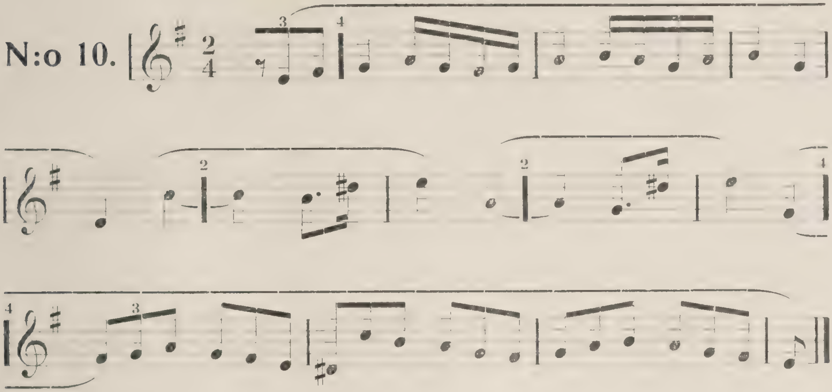
N:o 7.

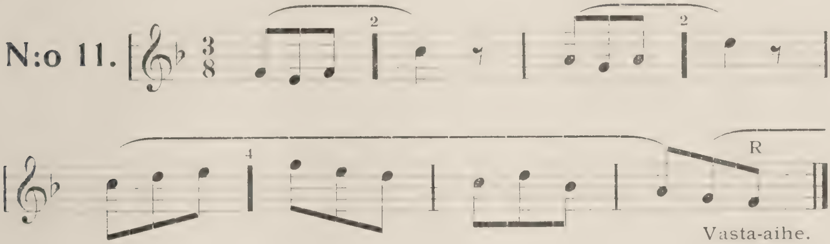


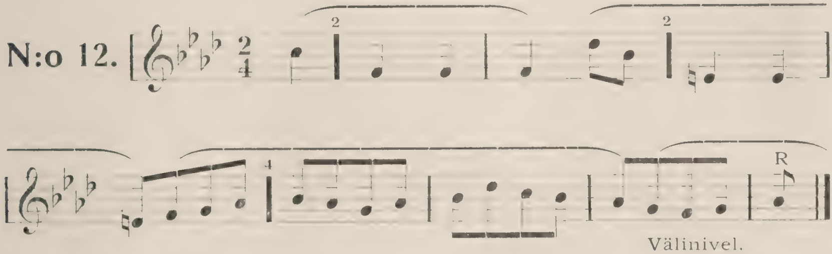
N:o 8.

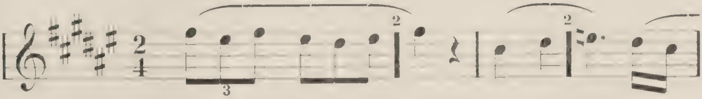


N:o 9.


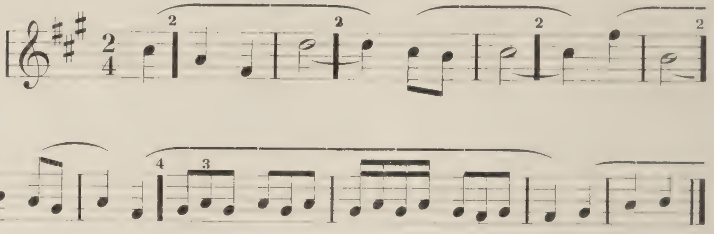
N:o 10.


N:o 11.


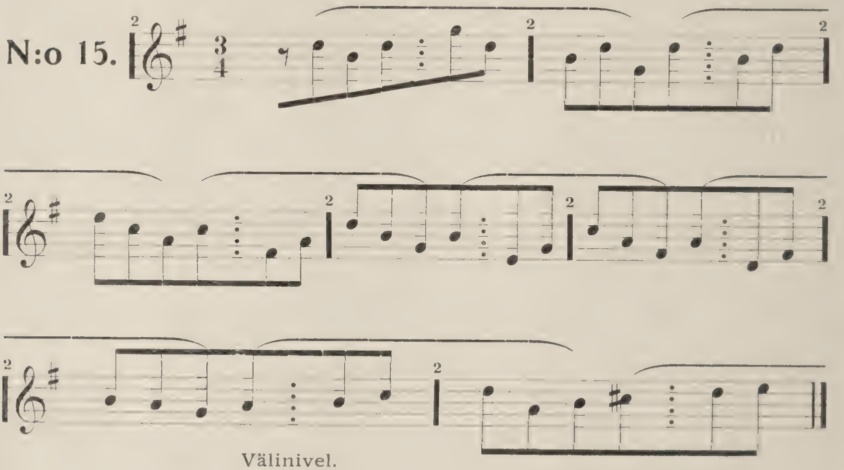
N:o 12.


N:o 13.


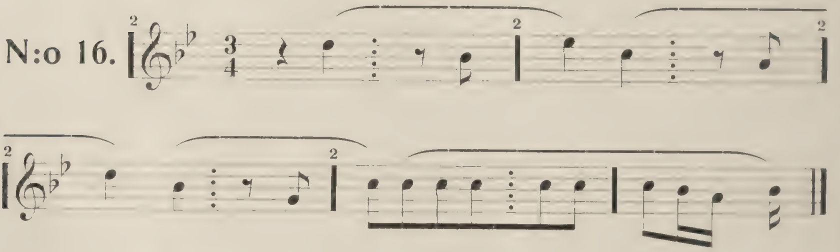
N:o 14.

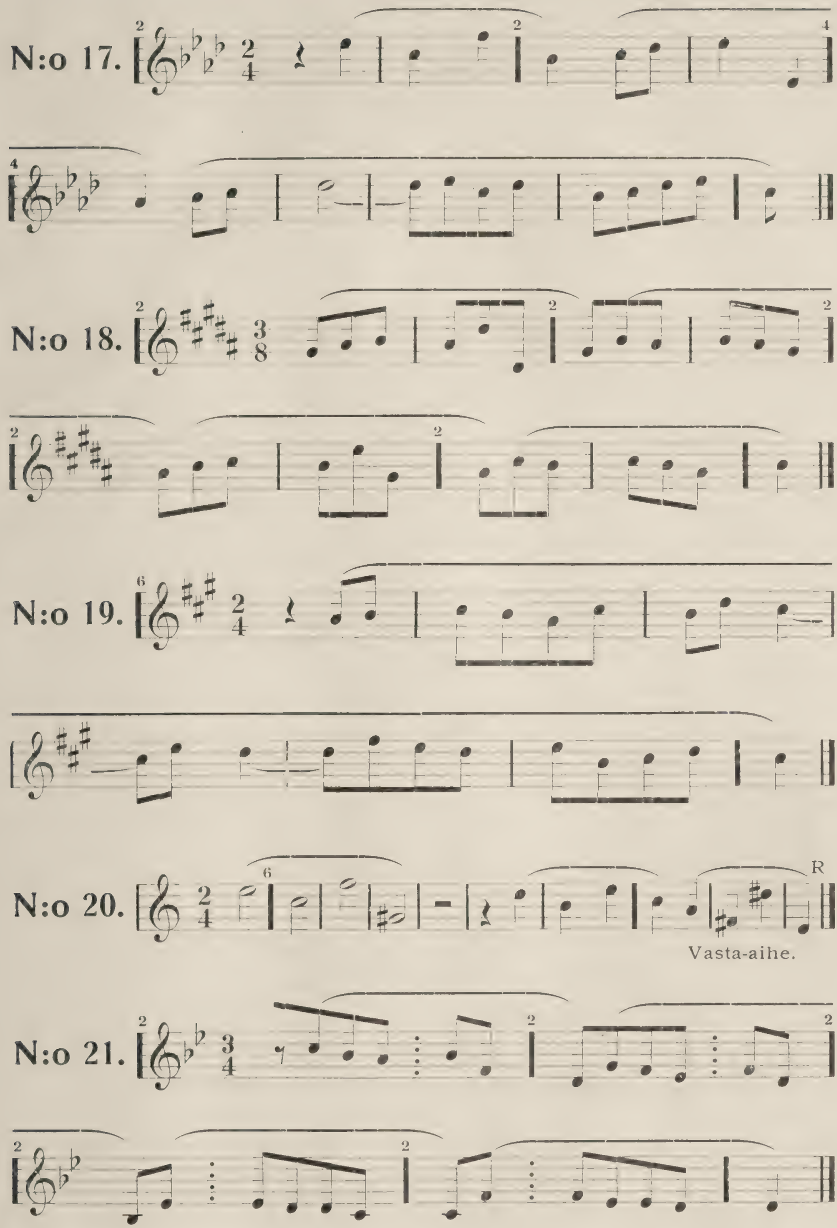


N:o 15.

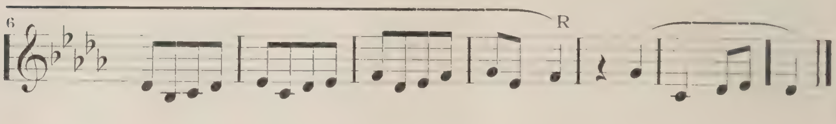


N:o 16.

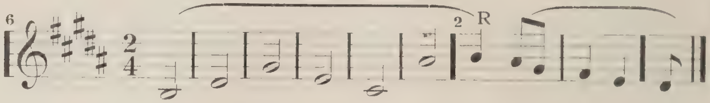



N:o 17.
N:o 18.
N:o 19.
N:o 20.
Vasta-aihe.
N:o 21.

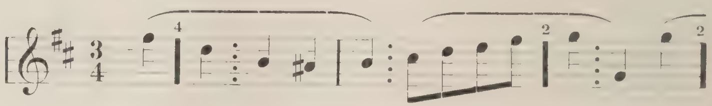
N:o 22.

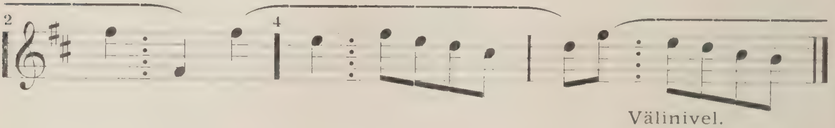


N:o 23.



N:o 24.





Välinivel.

W

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08680 222 8
JUN 2 3 1928